Jean-Luc Godard

Godard Godard'ı Anlatıyor

SÖYLEŞİLER



metis

Godard Godard'ı Anlatıyor

Söyleşiler

Metis Yayınları

İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519 e-posta: info@metiskitap.com www.metiskitap.com Yayınevi Sertifika No: 10726

Metis Sanatlar ve insan 1 Sinema Godard Godard'ı Anlatıyor Söyleşiler

Özgün Adı:

Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard

© tditions de l'ttoile - Cahiers du cinema, 1985 © Metis Yayınları, 1991, 2014

ilk Basım: Mart 1991 Üçüncü Basım: Mart 2014

Kapak Fotoğrafı: Jean-Luc Godard, Sağını Kol/a'da budala/prens rolünde.

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd. Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.

Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197-203 Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003 Matbaa Sertifika No: 11931

ISBN-13: 978-975-342-649-7

Godard Godard'ı Anlatıyor

Söyleşiler

Çeviren:

Aykut Derman

İÇİNDEKİLER

Solda Çete'nin jeneriği.

Yaşamdan Kaynaklanan Sanat

Jean-Luc Godard'la Alain Bergala'nın yaptığı söyleşi

(1985)

Alain Bergala: Yazmaya nerede başladınız?

Godard: La Revue du Cinema'da denemiştim. Doniol-Vaicroze, Lo Duca ve Andre Bazin orada yazıyorlardı; ama benim yazılanın kabul edilmemişti. O sıralar Doniol-Valcroze'u tanıyordum, çünkü annemin hanım dostlarından birinin oğluydu. Daha sonra *Objectif49* ve *Cine-Club du Quartier Latin* adlı, Rivette'in yazdığı bir gazete vardı, ama ben orada yazmadım. Yayımlanmış ilk yazım *La Gazet-te du cinema'da* çıkmıştı sanıyorum; Rus sineması hakkında bir yazıydı, başlığı da "Politik Bir Sinema İçin"di. Gidip Bazin'e göstermiştim, o sırada rahatsızdı. Sonra *Arts* geldi, ardından, Bay Keigel tarafından yeniden finanse edilince de *Cahiers. Cahiersdeki* ilk yazım Rudolph Mate'nin Margaret Sullavan'la yaptığı bir film hakkındaydı.

A.B.: Yazmaya niçin Hans Lucas takma adıyla başladınız?

Godard: Bilmem, Jean-Luc olarak imza atmak istedim herhalde, çünkü Hans Lucas Almancada Jean-Luc'ün karşılığıydı. Adımı saklamak ya da tedbirli olmak istiyordum kuşkusuz. Ama ailemden falan değil, daha çok yazınsal kaygıyla; çünkü o dönemdeki hevesim Gallimard yayınevinde bir roman yayımlamaktı. Astruc'e hayrandım, çünkü o bu işi becermişti.

A. B.: Cahiers'ye *nasıl geldiniz?*

Godard: Truffaut ve *Cine-Club du Quartier Latin* aracılığıyla. Ama, aslında *Cine-Club du Quartier Latin* aracılığıyla. Orada F. C. Froeschel başı çekiyordu, daha doğrusu Rohmer, sonra da Rivette. Doniol'un onlara "Scherer[1] Çetesi" dediğini hatırlıyorum. O sıralar Rohmer'i tanımıyordum, ama, bizler için modem sinemanın sorunlarına sahip çıkmak anlamına gelen ilk yazıyı o yazmıştı. *La Revue du Cinema'da* çıkan, ”Le cinema, art de l'espace" (Sinema, Mekânın Sanatı) başlıklı, Mumau hakkında bir yazıydı

bu. O ara Rohmer'de bir "sağ" hava vardı ki, aşın laik olan Bazin'i biraz tedirgin ediyordu. Rivette ise, sinemada bir tür terörizmin temsilcisiydi. Ben her zaman ötekilerden sonra yazdım, hep başkalarının harekete geçmesini bekledim. Film konusunda bile bu böyle oldu, çünkü ilk film yapanlar Rohmer ve Rivette'ti. Özellikle Rohmer, Gegauffla 16 mm' lik birçok film yaptı; sessiz olarak çekilen *La Sonate a Kreutzer'i* (Kröyçer Sonat) hatırlıyorum. Sessizdi, çünkü o dönemde 16 mm sesli çekilemiyordu.

A.B.: Rohmer sizlerden daha yaşlıydı. Bu, kendisine sizin üstünüzde bir otorite sağlıyor muydu?

Godard: Benim için otorite Rohmer ve Rivette'ti. Rivette kuramlaştırmayı daha iyi biliyordu, en çok derinliği olansa Rohmer'di.

A. B.: Bazin'in ilkelere uygun davranışçılığına oranla, metinlerinizde sizin biraz başına buyrukluğa yatkın olduğunuz hissediliyor... Plan-sekans'ı sevmiyorsunuz, montajı yeğliyorsunuz...

Godard: Aldığım eğitim dolayısıyla, bende her zaman, karşıtları arama eğilimi olmuştur. Kendi kendime şunu söylüyordum: "Onlar yeşil diyorlar, acaba tersi de söylenemez mi?" Bazin plan-sekans diyordu, bense, klasik senaryo dekupajının, sonuçta iyi olup olmadığını soruyordum kendi kendime. Birbirimize yazılar gösteriyorduk. Diğerlerinin kanısı çok önemliydi; birbirlerine kendi metinlerini gösteren Kilise Babaları'nın yaptığı gibi, bir çeşit "basıla" iznini elde etmek demekti bu. Bu şekilde oluşan kanı, Bazin'in söyleyebileceklerinden daha fazla yargı değeri taşıyordu bizim için. *The Man WhoKnew Too Much'ın* (Çok Şey Bilen Adam) ikinci versiyonu üstüne bir yazı yazdığımı hatırlıyorum ki Scherer'i öfkelendirmişti. Ona göre, şişirilmiş, pek ciddiye alınmamış bir yazıydı bu. Doniol'un düşünceleri de bir yana atılamazdı, ama onun güleryüz-lü, insancıl, ehlikeyf bir yanı vardı. Doniol olmasaydı, belki de bütün bunlar ortaya çıkmazdı.

A.B.: O dönemde Bazin sizin için ne ifade ediyordu?

Godard: Bir sinema eleştirmeniydi. Ondan önce ABD'de Roger Leenhardt ya da James Agee aynı işi yapmıştı. Yani, sinemaya, insanların baktığı gözden başka bir gözle bakan ve Bardeche ya da Sadoul'dan başka

türlü söz eden biri. Bizlere göre, ana babalarımız, amcalarımız, öncellerimiz onlardı. Bazin, film yapmayan, bir işportacı gibi konuşarak sinema yapan bir sinemacıydı. Çok az tanıdım ama, oturup karşılıklı konuşma fırsatım çok ender bulduk, çünkü zamanından önce öldü. Şimdiyse, yazılarını yeniden okuduğumda anlıyorum ki onunla konuşabilirmişiz. Ama, o bambaşka bir kuşaktandı, başka bir çağdan, benim ancak daha sonra tanıdığım bir çağdan geliyordu. Bazin, Kast ve Doniol "Liberation"dan (Kurtuluş) sonra bu hareketin içinde oldular... Doniol ve Kast, Direniş Hare-keti'ne katılmışlardı sanıyorum. İlk başlarda daha çok Rivette'le ilişkim oldu, sonra Rohmer'le, sonra her ikisiyle ve bazen de biriyle, ötekiyle olduğundan daha çok. Truffaut daha sonra geldi; onun tavrı daha çok, profesyonelce ve ahbapçaydı. Bazen, bir ya da iki yıl süreyle, ilişkilerimiz "terk edilmiş çocuk" havasına büründü, ama pek uzun sürmedi bu. Truffaut ile ortak bir noktamız vardı: Orta kesime seslenen Fransız filmlerine olan düşkünlüğümüz.

A.B.: O dönemde Carbonnaux'nun bütün filmleri üstüne yazıyordunuz.

Godard: Ben Carbonnaux'yu çok seviyordum, Truffaut da Jof-fe'yi çok seviyordu. Gidip erkek ve kadın oyuncularını seyrettiğimiz bir sürü küçük Fransız filmi vardı. Bunların, Nitelikli Fransız Filmleri'yle hiçbir ilgisi yoktu; küçük Fransız sinemasının iyi yanıydı bu filmler, Renoir yanı...

A.B.: Fox'ta, Chabrol'dan sonra, basın ataşesiyken filmler üzerine dosyalar kaleme alıyordunuz. Kimler için hazırlıyordunuz bunları?

Godard: Bunlar, basına mümkün olduğu kadar çok sayıda kopya sağlamayı amaçlıyordu. Bu işi en iyi başaran da Fox'tu, çünkü biz, sinemasever olarak elimizden geleni yapıyorduk. Bu açıdan bakıldığında, durum bugün de fazla değişmiş sayılmaz; gazeteciler, kulaklarına fısıldananı yazarlar. İyi bir basın dosyası hazırlayan, bütün kapıları açacağından emindir.

A.B.: Yazdığınız metinleri yeniden okuduğumuzda, etkilere direniş bakımından Cahiers'de *oldukça bağımsız olduğunuz izlenimi doğuyor...*

Godard: Ben deöyle düşünüyorum. Ama aynı zamanda da fazla cesur davrandığım söylenemez. Yazmadan önce her zaman biraz beklerdim. Bir

filmi çok beğeniyordum, ama Rivette kalkıp da o film için "beş para etmez,” derse, ben de aynı şeyi söylüyordum. Bu ilişkilerde Stalinvari bir yan vardı. Rivette'leyse, bu ilişki, sanki o, sinema gerçekliğini avucunun içinde tutuyormuş havasındaydı, bu gerçeklik başkalarınınkinden farklıydı ve ben bunu bir süre kabullendim. Ama, ötekilere oranla daha bağımsızdım, daha öznel eleştiriler de yazıyor, bunlarda kendi adıma sinema yazısı üretmenin başlangıcını yapıyordum. Yazmak, film yapmak demekti. Bizim bu özgünlüğümüz sonradan bir daha bulunamadı.

A.B.: Eleştirel yargılarınızda, ötekilerden daha özgür görünüyorsunuz; örneğin herhangi birfilm hakkında yazarken, daha önce çıkmış bir yazıyı düşünen, bu arada, bir gözünü Bazin’den, Roh-mer’den ayırmayan...

Godard: Rohmer Fransız üniversitesinden, Bergson'un falan-cayı, falancanın da filancayı yanıtladığı vb. diye uzayıp giden bir geleneğin olduğu bir yerden geliyordu. Herkes "Sinema, zamanın sanatı,” derken o, "Hayır, mekânın sanatı,” diye yanıtlıyordu. Oysa, benim için yazmak, kişisel olarak, karşı açı çekimi hakkında kendi kendime ne düşündüğümü sormak ve demek istediğimi söylemek için bir gerekçeydi sadece.

A.B.: Laf etme yetkisini elinde tutanların safına geçmek için yazmıyor muydunuz yani?

Godard: Hayır, ara sıra, ister istemez öyle olsa bile. Herkes bir filmi ya da sinemacıyı kötülediğinde, ben kendi kendime, ”Bu konuda ben, aklıma gelen iyi şeyleri söyleyeceğim,” diyordum. *St-ranger than Paradise'ta* (Cennetten de Garip) bir şeyler bulmuştum. Bu öyle bir filmdi ki, insanın bizzat var olması ve böylelikle de birer *stranger-than-paradise* olan bizlerin var edilmemiz için, hakkında iyi şeyler söylenmesi gerekiyordu. Yazılarımda işte böyle bir yan vardı.

A.B.: Yazılarınızda, ötekilerden farklı bir şekilde, konuyu çoğu kez şöyle değerlendiriyordunuz: Modern bir konu ya da değil, iyi bir konu ya da değil...

Godard: Cahiers'ye bir mektup yazdığımı hatırlıyorum; *Ma-uvaises rencontres* (Kötü Rastlaşmalar) konusundaydı; geri çevrildi ve hiç basılmadı. Paris'ten ayrıldığım sıradaydı. *Cahiers’den* para almış ve kısa

metrajlı filmimi yapmak üzere iki-üç yıl için İsviçre'ye dönmüştüm. Herkes, özellikle de Rivette, Astruc'ün filmini çok beğeniyordu. Bugün anladığıma göre, bu filmde, Rivette'in sevdiği soyut yan vardı ve bunu ben de bir kez, Astruc'ün *Une vie* (Bir Hayat) adlı filmi üzerine savunmuştum. İyi yazılarımdan biriydi bu, insanın yazmayı gerçekten istediği türden... Ama, gelgelelim, *Kötü Rastlaşmalar* konusunda ilk defa onlarla aynı kanıyı paylaşmıyordum ve bunu söylemeye cüret etmiştim. Kanıt olarak ileri sürdüğüm şey de şuydu: Konu, konu değildi, taşra bu değildi, Paris hiç değildi. Senaryo kötü bir senaryo idi ve çekilmeye değmezdi.

A.B.: Eleştirilerinizde filmlerin konuları hakkında çok duyar-lısınız. Ama gariptir ki, A Bout de Souffle'u (Serseri Aşıklar) *çevirdiğiniz sırada, bu filmin size, konusu yokmuş gibi göründüğünü açıklıyorsunuz. Bugün bu konuda ne düşünüyorsunuz?*

Godard: Gerçekten de öyle, ilk filmlerimin neredeyse hiçbirinde konu olmadığını sanıyorum. Daha sonra *France Tour Detour'u* (Dere Tepe Fransa) ve *Sauve Qui Peut (La* Vie)'yi (Kaçan Kurtulur [Hayat]) çektiğim dönemde konuya döndüm.

Önceleri konu sinemanın kendisiydi. Belki sadece *Deux ou Trois Choses Que Je Sais d'Elle* (Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey) bunun dışında kalır. O filmde konu benim için Paris ve çevre-siydi. Bunun konu olarak ne verebileceğini de biliyor sayılmazdım. Oysa, aynı döneme rastlayan *Made in* USA (Amerikan Malı) ya da *Pierrot le Fou* nun (Çılgın Pierrot), sinemanın kendisi ve olayları işleme tarzı dışında konusu yoktur. Diğer sanatlara göre sinemada iyi olan şey -ve bu beni hep şaşırtmıştır- bir hiçten yola çıkabilme olanağıdır. Kaç satır laf edeceklerini, ne yapacaklarını öğrenmek için şurasından burasından okuyan oyuncuların dışında hiç kimsenin okumadığı senaryoları insanlar neden oturup yazarlar anlamam. Sinemada insanın hoşuna giden şey, işe bir kıyısından dalı-verme olanağıdır.

A.B.: Bazı Amerikan polisiye dizilerinde hoşunuza giden buydu; bir filmin, nereye gittiğini bilmeden yola çıkması ve konusunu yolda yakalaması.

Godard: Buna, daha sinemanın başlangıç döneminde bile rastlanır. *Broken Blossoms'ın* (Kırık Çiçek) konusu yoktur. *Intoleran-ce* ın (Hoşgörüsüzlük) ya da *The Birth of A Nation'ın* (Bir Milletin Doğuşu) konusu vardır oysa, bu da filmin adını verir. Ne ki, *Kırık Çiçek* adı bile onun bir konu olmadığını, bir tabloyla karşı karşıya olduğumuzu gösterir.

A.B.: Cahiers'deki yazılarınızda iki ayrı üslup var. Bazen, ister eleştirilerinizde olsun, ister eleştiri dışı konularda, zamanın Cahi-ers *'/erinde rastlanan retoriğe sizde de rastlanıyor.*

Godard: O dönemde *Cahiers'de,* kökü 18. yüzyıla uzanan "güzel dil" düşüncesi vardı. Garip olan şu ki, ben işe modern yazarları okumakla başlamıştım, Celine'i klasiklerden önce okudum. Ama bizim için *Cahiers'de* yazmak başlı başına yazınsal bir uğraştı.

A. B.: Ama başka yazılarınızda bu yazınsal havaya kendinizi kaptırmıyorsunuz ve kısa devrelerden, birbirinin içine giren düşüncelerden oluşan kendinize özgü üslubu yakalıyorsunuz.

Godard: Evet, kendi yolumu bulmaya çalışıyordum. Daha çok bir romancı gibi yazmak benim kendi yaratma zevkimdi...

A.B.: Çabuk mu yazıyordunuz, yoksa zorlanıyor muydunuz?

Godard: Hep çok zor ve son anda oldu. Ama cinsel doyumda olduğu gibi son anda o zevk vardı.

A.B.: Film yaparken de böyle mi olur?

Godard: Hiç değişmedim, hep son ânı beklerim; senaryolar için bölük pörçük cümleler yazmaya çalışırken bile öyle. Bir şey yaratma ya da dünyaya çocuk getirme zevki gibi bir şey bu. Belli bir acı var, ama her türlü yaratma ediminde duyulan o hazla insan bu acıyı bastırabilir: Ortada hiçbir şey yokken. birden bir şeylerin gelmekte olduğunu hissediyorsunuz. Ama insan yemek pişirince ya da futbol oynarken gol atınca da aynı hazzı duyar. Bu bende en son dakikada olur; kendimi zamana bırakırım, farkında olmadan, başlayacağı ana kadar içimde bir şeylerin birikebilmesi için. Hiç

olmazsa, insanın daha önce yaşanmış bir yaşamı olur böylelikle ve bunda da korkulacak bir şey yoktur.

A.B.: Film çekerken de aynı şey söz konusu mu?

Godard: Öyle olmasını çok isterim, ne var ki orada işin biraz başkaları tarafından da paylaşılması gerekir. Bazen bir filmi çekmeye sanki dolaşmaya çıkar gibi, yanıma belirli gereçler alarak çıkarım; ormana, zamana, yürüme yeteneğime, bir-iki dostla birlikte olmama güvenirim. Bu da, çok az gezinti yapıyorum demektir, gezintiyi filmlerde yapanın.

A.B.: Böyle son anda bir şeyler karalamanız, sonradan düzeltme yapmaktan ya da oturup yeniden yazmaktan kaçmak için değil mi biraz da?

Godard: Tamamen öyle. Aynı zamanda, insanın kendine pek de kötü olmayan koşullar sağladığında, içinde sakladığı güçlerin en iyilerinden bir bölümünün o son anda geliverceğine olan inancımdan. Filmlerim için de böyle bu; yeteri kadar öğeyi bir araya getirebilmişsem, montaj sırasında gerçek bir yeniden yaratmaya ulaşabileceğime çok inanırım. Yapılmış olan şeyin biraz baştan savma olup olmadığını, konuyu atlayıp atlamadığını, tutarsızlıklar olup olmadığını insan montaj sırasında fark ediyor ve tutmayan şeyleri "tutturuyor”.

A.B.: Bunları fark ederseniz ne yaparsınız?

Godard: Filmin inanılabilirliğine zarar verebilecek dahi olsa birçok planı kaldırıp atanm. Ama konu varsa, inanılabilirlik daha az tehlikede demektir. Ya da filmlerde çok üzerinde durduğum o ”belgesel" yan varsa. Anthony Mann'ı kovboy filmlerindeki bu bütünüyle belgesel yandan dolayı sevdim. Baraj konusundaki filmimden sonra uzun süre, bir delikanlıyı anlatan bir film yapmak istedim, *Louisiana* Story'deki (Louisiana Öyküsü) gibi. Belgesellerde çoğu kez iradeci bir yan vardır, bu Flaherty'de yok; zaten Mumau ile anlaşabilmesi de bundan kaynaklanıyor. Tabu'da Flaherty ne kadar varsa Mumau'da o ölçüde vardır, oysa tek başına olsa böyle yapmazdı.

A.B.: Sizi, Leacock ve Pennebaker'la One American Movie *(Bir Amerikan Filmi) macerasına sürükleyen bu muydu?*

Godard: Evet, bu düşünce vardı ama o sıra, 68'den hemen sonra çok kuramsal kaçıyordu, hem artık çok geçti. Böyle bir sürü tasarıya giriştim, Küba'da, Kanada'da... hiçbirini bitiremedim.

A.B.: Eleştirel seçimlerinizde sizin için çok önemli olan biri var, Nicholas Ray.

Godard: Diğer sinemacıların *Cahiers'de* yazıp söyledikleri şeylerden dolayı sevdiğim birçok sinemacı vardır, ama o dönemde pek iyi kavrayamıyordum bunu... Şimdi daha iyi anlıyorum, ama örneğin Hitchcock'u anlayıp değerlendirmek çok zamanımı aldı. Bunu sağlayan da, en az ticari olan filmlerinden biri, *The Wrong Man*'dir (Lekeli Adam). Bu filmde beni etkileyen, filmin çok dinsel-belgesel olan yanıydı; sinema bunu da yapabilirmiş... düşüncesini uyandırdı bende. Nicholas Ray'in filmlerindeyse onun kendi varlığını belki de daha çok duyuyordum; sahneye koyma alanında bir James Dean gibiydi o. İnsanlar James Dean'i daha çok severken ben Nicholas Ray'i daha çok seviyordum.

A.B.: Peki, Hitchcock konusundaki bu gecikme neden?

Godard: Başkalarının onun hakkında söylediklerinden, en başta da Chabrol ve Rohmer'in. Edebi buluyordum onları, rahat olmayan bir tarafları vardı sanki. Truffaut bile daha çok temalardan, senaryolardan söz eder onunla konuşurken. Oysa ben onun bir biçim yaratıcısı, bir ressam olduğunu ve ondan, Tintoretto'yu anlatır gibi söz edilmesi gerektiğini, senaryo, gerilim ya da dinselliği ele alış açısından bakılmaması gerektiğini daha sonra anladım. Art arda ye-di-sekiz büyük film yapıp gerçek bir yaratıcıya dönüştüğünde, kendi kendini bulduğunda gördüm ben bunu. Kendi kendime sık sık, filmlerinden en çok hatırda kalan planların hangileri olduğunu sorarım. İnsan onun filmlerindeki nesne ya da peyzaj planlarını hatırlar: değirmen, anahtar, süt bardağı. ..

A.B.: O sıralar Bazin, Hitchcock'a karşı çıkıyordu, çünküfilm-/erinde "konu" olmadığını düşünüyordu.

Godard: O dönemde filmin konusundan, ancak film bir konuyu "işlediğinde" söz ediliyordu. Bizlerse, "sahneye koyma" düşüncesiyle ortaya çıktık; Rivette, tiyatroya özgü olan bu deyimi sinema çevresine

benimsetmişti. Bazin'in klasik düşüncesi, bir konu olduğu ve bu konunun değerlendirildiğiydi. Ama, Bazin'le derinlemesine pek tartışamamıştık.

A.B.: Nicholas Ray'in filmlerindeki konular, Hitchcock'unki-lerden daha yakın değil miydi size?

Godard: Aslında Nicholas Ray konuyu kendisiyle birlikte sürükleyip götürür, ama konu onun *kafasının içindedir.* Bu da, bazen konuya gömülüp kalmasına yol açar; bunun zararını da çeker ve filmlerinin hepsi başarısızdır. Ben ise çoğu kez başarısız filmleri ötekilerden daha çok savundum. Becker'in bir filmini hatırlıyorum, *Montparnasse 19*; çok hoşuma gitmişti, çünkü başarısızdı ve bu başarısızlık Becker'in sinema anlayışından değil, onun ötesindeki şeylerden kaynaklanıyordu. İşte söz edilmesi gereken şey buydu; *Wind Across the Everglades* (Everglades'te Rüzgâr), *Party Gir/* (Gangsterin Sevgilisi) başarısız, yozlaştırıcı filmlerdir. Bunlarda hâlâ eskimiş örneklerden, eski bir metresten, sönmüş bir tutkudan yararlanılır; bunlar artık geride kalmıştır, ama hâlâ sürdürülür, sarhoşun güzel bir savunma nutku atması gibi.

A. B.: Nicholas Ray'infılmlerini üstün tutmanızın, onun kadınlarla erkekler arasında geçen şeylerden söz etmesinden kaynaklandığını düşünüyorum.

Godard: O da var tabii, ama bilinçdışı olarak. Baudelaire'in "albatros" yanı. Şimdilerde Nicolas de Stael ile karşılaştırabilirim Nicholas Ray'i. Bunlar fiziksel olarak birer devdi. Nicholas Ray'in filmlerinden biri hakkında iyi şeyler yazmıştık; bir gün, *Cahiers'* den içeri dev gibi bir adam girdi, telefon edip edemeyeceğini sordu. Telefonunu etti ve çıkıp gitti. Neden sonra kafamıza dank etti, bu adam Nicholas Ray'di. Sanıyorum, hakkında iyi şeyler söylenen yerin ne menem bir yer olduğunu gözleriyle görmek istemişti.

A. B.: O ara, Cahiers'nin *bürolarında pek sık mı bulunurdunuz?*

Godard: Tek toplanma yerimiz orasıydı; orada en çok zamanını geçiren de bendim. Saat iki oldu mu *Cahiers'ye* gidiyorduk, sonra sinemaya, akşam yine oraya dönüyorduk. Lydie Mahias ve Do-niol-Valcroze ile çok uzun süre abonelerin paketlerini yaptık; onlar paketleme işini hâlâ severek

yapıyorlardı. Ötekiler için bunlar kıy-tırık işlerdi. Rohmer bazen, yüklü sipariş olduğunda yardım ediyordu, ama ben muntazam, her ay yapıyordum.

A.B.: Bir yazınızda Bergman'ı Visconti'ye yeğ tutuyorsunuz.

Godard: Bugün, Bergman'ın tersine, Visconti'yi -özellikle de son filmlerini- daha iyi anlamama karşın, bu düşüncemi şimdiye kadar korudum. Ama Bergman'ın bana verdiği sinema duygusunu Visconti'ninkinden daha çok- seviyorum.

A. B.: O dönemde John Ford'unfılmlerini, yıl sonu listelerinde hep başlara koyuyordunuz; oysa, Ford'un sinemasıyla ne gibi bir bağınız olabilir pek anlaşılmıyor.

Godard: Ford'da, sinemanın sinemadan başka bir şey olmadığı, basit olduğu düşüncesi var. Hep aynı konuları işlemiş; onu daha çok yazar, daha çok Avrupalı kılan da bu. Belgesel yanı da tabii: bir at, içki içen bir tip, bir kız, bir manzara... ve işte hepsi bu. Tüm yaşamı boyunca bunu yaptı. Bir bakıma, bir bölgeciydi o.

A. B.: Renoir ve Rossellini kadar ünlü sinemacılarla o uydurma söyleşileri kaleme almaya sizi hangi koşullar itti?

Godard: Arts'daydı. Konuşmalar yapmamız gerekiyordu ama kimse kabul etmiyordu ya da biz kimseyi ele geçiremiyorduk bir türlü. Bu tür konuşmaları yayımlama düşüncesi gazetede iyi karşılandığından bunları uyduruyor ve kendi kendime, "Hiç olmazsa, ileri sürdüğüm düşünceler sahte olmayacak," diyordum.

A. B.: Paris'ten üç yıl kayboluyorsunuz ve hiçbir şey yazmıyorsunuz...

Godard: Aslında her zaman Fransa ile İsviçre arasında iki arada bir derede kaldım. Daha küçücük bir çocukken bile hep iki ülkem oldu. Paris'te doğdum, bir yaşındayken burada oturmaya geldim. Üç yaşında Paris'e döndüm. Sonra yine buraya, on üç yaşına kadar okula gittiğim yere geldim. Daha sonra Bouffon Lisesi'ne gittim, yirmi yaşına kadar. Hep, ya orada ya buradaydım... İşte o sıralarda, "Bir baltaya sap olayım," dedim, çünkü hâlâ

ana baba parasıyla yaşıyordum ve onların da hoşuna gitmiyordu bu... Bu kesinti, sıla ya da kavuşma, yeniden çevre yapma sürelerini oldum olası yaşadığımdan mıdır nedir, bu durum aşağı yukarı her on beş yılda bir başıma gelir-örneğin Paris'ten ayrılıp Grenoble'a gittiğimde olduğu gibi-buna bakılacak olursa, demek ki şu günlerde de bir hareket görünüyor.

A. B.: Şu baraj; oraya film yapmaya mı, yoksa çalışmaya mı gittiniz?

Godard: Hem yaşayıp hem de bir kenara biraz para koyma olanağını elde etmek için. Sonra, "Mademki tam yerindeyim, o filmi yapayım," dedim. Film yapmak için kalkıp ta Paris'lere gitmektense, bulunduğum yerde yapayım dedim.

A. B.: O filmin yapımcılığını siz mi üstlendiniz?

Godard: Evet, bağımsız bir kameraman tutmuştum, hepsi o kadar. Sonra filmi, barajı yapan şirkete sattım, param oldu, ayda şu kadar harcamak koşuluyla da önümde bir ya da iki yılım. Kendi kendime, "Bu iki yıl içinde nasıl olsa bir şeyler yapmayı beceririm," diyordum. 25 yaşında, Orson Welles'in *Citizen Kane'i* (Yurttaş Kane) yaptığı yaşta, ilk uzun metrajlı filmimi yapmayı kafama koymuştum. Girişilen işler, insanın bitirmeyi tasarladığı sürenin iki katını alır hep. Doktor, "İki haftaya kadar bir şeyiniz kalmaz," demişse, bunu siz dört hafta kabul edebilirsiniz.

A. B.: Bu dönemde montaj da yaptınız.

Godard: Evet, Braunberger için biraz montaj yaptım; belgesel filmler. Profesyonel sinemaya attığım ilk gerçek adımlardı bunlar, sanırım. Pleyel salonunda filmler, yolculuk filmleri gösteren yayıncı Arthaud için de montaj yapıyordum. Bunlarda göstermek istediğim tek hüner, elimin altındaki belgelerin içinden, klasik sahneye koymayı gerçekleştirebilecek olanları bulup çıkarmaya çalışmaktı. Bu olanak belirir belirmez de klasik dekupaj yapıyordum. Şayet sağa bakan biri varsa, bu bakışla karşılaşabilecek bir başka bakışın görüntüsünü arıyordum. Paralel montaj yapıyordum. İşi ısmarlayanların çok hoşuna gidiyordu. O işi bir yıl sürdürdüm. Bana önerilen türde görüntüler üstünde çalışıyordum ve filmler sessizdi, çünkü yorumcu salonda görüntünün karşısında doğrudan konuşuyordu. Ama daha önce bir tekrar yapıyordu, bu çok iyi oluyordu.

A. B.: Başka sinemacılar için de diyaloglar yazdınız.

Godard: Diyalog yazmayı, yazmak için diyaloglardan hareket etmeyi çok seviyordum. Molinaro'nun bir-iki filmi için yazdım, bunlar daha sonra kabul edilmedi. *La tete contre /es murs*'den (Duvarlara Vurulan Baş) önce, Mocky'nin sonradan çekilmeyen bir filmi olan *Mourir a Berlin* (Berlin'de Ölmek) için de diyalog yazdım.

O sırada kendisiyle biraz ahbaplığımız vardı.

A. B.: Gariptir ki bu işi, diyalogları önceden yazma işini daha sonra kendi filmleriniz için yapmadınız.

Godard: Hayır, ama başkaları için yapabilirim. Kendime gelince, ben diyalogları önceden yazamam, çünkü diyalog bütünden ayrılamaz, her şey hep birlikte yürür. Beauregard'ı diyalog yazarı olarak tanıdım, ona *Pecheur d'lslande'ın* (İzlanda Balıkçısı) diyaloglarını yazdım, hatta çekimin başlangıcında da bulundum, ama onlar sonradan ortaya başka bir şey çıkardılar.

A. B.: O dönemde yazdıklarınızı yeniden okuduğumuzda, değişme eğiliminizi kamçılayan düşüncelerin tümüne karşı, kendi kişiliğinize, sinemacı olarak ileride ulaşacağınız yere, sinemanın ne olduğu hakkındaki düşüncenize sıkı bir bağlılığınız olduğufark ediliyor. Örneğin, yapılacak şeyin ne olduğunun, ancak onu yaparken bulgu/anacağı düşüncesi. Ya da, daha sonra Çılgın Pierrot'*da yeniden ele alacağınız, Elie Faure'un Velasquez'den yaptığı bir alıntıya dayanarak ileri sürdüğü, şeylerin değil, "şeyler arasında" var olan şeylerinfilme alınması gerektiği düşüncesi. Ya da, içinde hem sanatın, hem de sanat kuramının, hem güzelliğin, hem de güzellikteki gizin birlikte var olduğufılmleri yeğ tuttuğunuz düşüncesi.*

Godard: Şimdi herhalde "'o programın" sonuna gelmekteyim, o program doldu artık ve şayet konumuz bilgiişlem olsaydı, bunun vaktiyle olduğundan daha zor olduğunu, çünkü sinemanın artık, bizim öyle sandığımız şey olmadığını hesaba katacak yeni bir programlama yapmamız gerektiğini söyleyebilirdim. Bizim tanıdığımız biçimiyle, salonlarda gösterilen sinemanın kaybolmakta olduğunu fark ediyoruz. Şimdi, işin içine televizyon girince, sinema başka bir şey, ne olduğuna karar verilmesi

gereken bir şey haline geldi. Şu anda bu "başka şey"in yolunu, bugünkü niteliğiyle televizyon tıkamakta, öyle ki, televizyon için yapılması gereken o başka tür filmi, onun biçimini henüz kimse bulamadı. Bu da, insanda biraz kötümserlik, biraz düş kırıklığı yaratıyor, ama aynı zamanda da kendi kendime, insanın biraz yaşamını değiştirmesi -ki bu da öyle kolay değil- ve kalıcı bir ilgi odağı bulması gerektiğini düşünüyorum, buysa bilgisayarlarda yok, zira onlar sadece kendileri için öngörülmüş şeyi icat edebilirler.

A.B.: Programı tamamlayan kim? Siz mi, yoksa modern sinema mı?

Godard: Bir bakıma hepimiz gibi geliyor bana. İnsan, heyecan yüklü, enerji yüklü film parçalan görüyor, ama bunlar o kadar dağınık ki! Bu, biraz, sürdüğümüz yaşama da bağlı olmalı, ki ben eskiden buna daha az inanıyordum. Ama, günümüzdeki gerçek düş kırıklığı, çok çabuk pes eden modem ressamların ya da müzisyenlerin uğradığı düş kırıklığı bence. Başka bir çağa, askerlerin, bilimcilerin ağırlıklarını daha çok koyduğu bir çağa girdik. İnsanın kendi yaşamında, bir şeyleri başka türlü yapma biçimlerini, hayata yeniden doğar gibi, yeniden bulması gerekiyor; ama, kabaca söylenirse, bu konuda imgeler hiçbir işe yaramayacaktır. Biz, imgelerin bir şeye yarayacağına başkalarından daha çok inandık, ama, gitgide daha fazla konuşuluyor, kitaplar iyi satıyor, sanki iktidar küçük kız kardeşin eline geçmiş gibi bir şey bu. Bu iktidar, iletişim kurmak için değil, kural gibi işleyen bir iletişim tarzını yerleştirmek için oluşturulmuş bir iktidar; yoksa olayları görmek için değil.

A.B.: 80’/i yılların başında yaşanan bu dönüm noktasını, oturup başka modern sinemacılarla, konuya kendince yaklaşan Wen-ders'le örneğin, konuştuğunuz oldu mu?

Godard: Çok büyük bir bunalım var, bunu herkes duyuyor. Buzdağının görünmeyen bölümünden söz etmek gerekiyor, ki bunu Freud ya da iyi bir çözümlemeci görebilirdi, ama konuşulmuyor işte. Bunları bir söyleşinin içine sığdırma olanağı yok. İşte, buzdağının bu görünmeyen yanı, insanların özel yaşamı, bu değişmelere yol açıyor. Ben bunu açıklayamam, çünkü sinema benim için bir tür dış çözümleme oldu, oysa başkaları daha çok iç çözümleme yapıyor. Dıştan görünüşün bu kadar az işe yaraması beni hep şaşırtmıştır, ama, iç dünya ile dış dünya arasındaki o gidip gelmeler de var. Ressamlar fazlasıyla dış görünüşten yola çıkarlar, alıcıdırlar. Sonrasındaysa,

çoğu kez din adamları gibi hoşgörüsüzdürler, doğru mesajı yakalamışlar ama onu kötü şekilde aktarmaktadırlar. Bergman'ın ya da Dreyer'in, papazla oda hizmetçisi arasındaki kişisel öykünün anlatılmadığı, oysa söylenecek gerçek sözün iç yaşamla dış yaşam arasından çıkarılması gereken filmlerinde olduğu gibi. Sinema dünyasındaki insanlara gelince, içlerinde diğerlerinden daha nazik olanlar var, ama neWenders'le, ne de Tavemier'yle oturup konuşuyorum. Nereden geldiklerini bilmiyorum, ama dergilerde, festivallerde sinemamsı şeylerin yapıldığını görüyorum. Festivallerin ne hale geldiğini görüyorsunuz. Jacques Rozier'yle Can-nes'a ilk gittiğimde içim içime sığmıyordu, festival boyunca sinemaya gidilebiliyordu. Bugün, çok programlı bir insan değilseniz buna olanak yok. O dönemde Nicholson, oynadığı filmin ilk makaralarını yanında getiriyordu; günümüz oyuncularından herhangi birinin, bavullarının içinde, oynadığı filmin makaralarını taşıdığını bir düşünün!

A.B.: Buzdağının su altındaki bölümü konusunda EricRohmer, Cahiers *döneminde, bunun birbiriniz için gerçekten gizli olduğunu, "yaşamınızın sinema perdesinden ibaret olduğunu" ve konuşulabilecek tek konunun sinema olduğunu söylüyor.*

Godard: Eski Protestan ailelerinde olduğu gibiydi bir bakıma; kendi yaşamımızdan pek az söz ederdik. Tabii bu, olaylar yaşamıyorduk ve birbirimizin başına gelenlerden haberimiz yoktu demek değil, ama sanki bir şey olmuyormuş gibi davranıyorduk. Hangi kızın kiminle çıktığını biliyorduk, ama hepsi o kadardı, onların kendi aralarında geçen şeyler, o başka bir dünya idi. Bizde şu özgünlük vardı ki, görmesini bilenler, o başka dünyayı ya da öyle bir dünya olmadığını, yaptığımız filmlerde görebilirlerdi; ama bu, Duvivi-er'de ya da Molinaro'da olduğundan çok daha değişikti. Renoir'ı ya da Nicholas Ray'i bize çok sevdiren şey, herhangi bir kızın, onların beraber olmayı başarıp başaramadıkları kız olduğunu yaptıkları filmlerden bilmemizdi. Bende o zamandan kalma bir şeydir bu, bir kadın oyuncuyla çalışmak, ona film çevirtmek ve onunla yaşamak, pek beceremesem de. İşin bu yanından söz edilmezdi, ama bunu yaşardık. Gegauff daha açık sözlüydü, belki tam bir sağcı olduğu için. Fakat bu konuların tabu olduğu, açığa vurulmadığı doğrudur. Rivette'in bir kızla beraber olduğunu bilirdim, onun da benimle An-na'dan haberi olurdu; günün birinde, aramızdan birini gözü yaşlı görür ve "Hay Allah, işlerin

yolunda gittiğini sanıyordum," derdik. Ama, arada gözyaşı olsun ya da olmasın, bir sonraki filmde onları yine birlikte görebilirdiniz, ki bu, başka sinema çevrelerinde böyle olmuyordu. Scherer'le benim aramdaysa, başka türlüydü, her şeyi



Anna Karina *Hayatını Yaşamak*'ta.

bilirdik, ama üstü örtülüydü hep. Kilise adamları gibiydik - ikimiz bir klik oluşturuyorduk: Aziz Paulus ile Aziz Mattheus oturup da birbirlerine içlerindeki şeytanı anlatır mıydı? Her neyse, kendi hayatımızı yaşamadığımızı söylemek de doğru olmaz. Ben, Werther' in ya da Baudelaire'in yaşadığı gibi yaşadım. Truffaut bir ölçüde, daha sağlıklıydı, sonra o da değişti. Truffaut ile aramızın açılmasına neden olan şey, ona bir gün, La *Nuit Americaine'i* (Güneşte Gece) eleştirmek için aptalca bir laf etmemdi. Filminde bir planın, kendisini Jacqueline Bisset'yle birlikte lokantaya girerken gösteren planın eksik olduğunu söylemiştim; çünkü onları bir akşam rastlantı sonucu birlikte görmüştüm. Bana, hakaret dolu bir mektup gönderdi; oysa benim ona söylemek istediğim şey, filminde buzdağının saklı duran yanının görülmediğiydi. Rivette'in, *Bulletin du Cine-Club du Quartier* Latin'deki ilk yazısının başlığı, "Artık Masum De-ğiliz"di. Aynı şey bugün de söylenebilir; o bunu sevinerek söylüyordu, oysa bugün hüzünlü bir havaya bürünürdük.

A.B.: Sizler, sinemasever/iği sinemacılığından önce gelen ilk kuşağı oluşturuyordunuz ve ilginçtir ki bu, elinizi kolunuzu bağlamadı, tersine size

özgürlük sağladı.

Godard: Resimde eskiden kopya geleneği vardı. Bir ressam, İtalya'nın yolunu tutar ve orada kendi tablolarını, ya ustaları kopya ederek, ya da onları inceleyerek yapardı. Bizlerse sinemayı sanat tarihi içindeki yerine oturttuk. Amerikalılar Hitchcock'un, kendine göre, belki de Velasquez'den pek aşağı kalmadığını düşünmüyorlardı. Biz onu tam yerine oturttuk. Bugün hâlâ sinema yapılıyor, ama artık salonlarda gösterilmemeye başlandığında, sinema kaybolup gidecek. O zaman, başka bir şeye dönüşecek... Aslında, gerçekten kaybolmayacak. Grand Cafe'nin 30 seyircisiyle, kendi altın çağının 600 milyon seyircisi arasında donup kalacak; tabii insanlarda, projeksiyon makinesine takıp gösterme isteği devam ettiği sürece.

A.B.: 1960-67 dönemi, çokfilm yaptığınız için -bazen yılda iki ya da üç- doğal olarak metin bakımından daha yoksul. Serseri Âşıklar'ı *yaptığınızda, onu, kendinizi kabul ettirecek bir film olarak mı düşündünüz?*

Godard: Hiçbir fikrim yoktu, öylesine yapmıştım. Ancak, içimde müthiş bir korku vardı; sonrası için, arkasından bir film daha yapma olanağını bulamama korkusu, ağzına atacak bir lokma bulamayacağını düşünen insanın korkusu sanki. Bu ilkeyi hep korudum: Bir filmi bitirir bitirmez, gidip aynı yapımcıya, şayet memnun kaldıysa, öncekinin yan fiyatına yeni bir film öneririm. *Serseri Aşıklar* çok pahalıya mal olmamıştı, 40 milyona; *Le Petit Soldat'* yı (Küçük Asker) yapmak için 20 milyon istedim. O sıralarda bir filmin normal bütçesi 80-100 milyondu. *Küçük Asker, Serseri* *Aşıklar* gösterime çıkmadan önce çekilmişti bile.

A .B.: Truffaut, Cannes'da Les 400 Coups *(400 Darbe) ile uluslararası üne kavuşan ilk yönetmen oldu. Bu sizde kıskançlık uyandırdı mı?*

Godard: Hiç uyandırmadı. Bugüne göre kafalarımız çok daha sağlıklıydı o dönemde. Bazen birbirimizi kıskanırdık, ama olumlu bir kıskançlıktı bu. *Hiroshima Mon Amour'u* (Hiroşima Sevgilim) çok kıskandığımı hatırlıyorum; birbirimize, "İşte bu cuk oturdu, biz bunu beceremedik, artık yapacak bir şey yok," diyorduk. Kaldı ki, söz konusu kişi bir Fransız'dı, yani bize çok yakın bir insandı. İyi niyetle doluyduk. il *Deserto* Rosso'yu (Kızıl Çöl) gördüğümde çok sevmiştim, oysa Antonioni'yi pek

beğenmiyordum ve *Cahiers* adına onunla bir konuşma yapmaya iyi niyetle gittim. Kıskançlık duymadan ve kahrolmadan sinema yapmanın yolu benim için buydu.

A. B.: Serseri Âşıklar'dan *sonra* Cahiers *ile ilişkilerinizi sürdürdünüz...*

Godard: Evet, uzun süre. Akşamları *Cahiers'ye* geliyordum, gerçek yuvam orasıydı. Anna bundan hoşlanmıyordu, çünkü oraya, başkalarının kahveye ya da bilardo oynamaya çıktığı gibi gidiyordum. Buna önem veriyordum, bir bakıma "işin içinde olmak” için.

A. B.: (Dtekiler için de aynı şey geçerli miydi?

Godard: Öyle olduğunu düşünüyorum, aşağı yukarı 1968'e kadar. Truffaut için de tabii, ama kendi tarzında.

A.B.: O dönem boyunca, yazı yazmak sizin için film tasarlamak demekti. Le Mepris'nin *(Nefret), senaryosu beni çok şaşırtmıştı. Bu, hem bol yazılı, hem de çok programlı bir senaryoydu. Oyun düzeninin nasıl olacağını, kişileri, işin estetik yanını vb. açık seçik belirtiyordunuz.*

Godard: Rengini açıklamak ve işi daha klasik biçimde gerçekleştirmek bana belirli bir doyum sağlamış olmalı. Bu da kuşku yok ki, oyuncuların, Lang, Piccoli, Bardot'nun, -Jack Palance dışında-iyi niyetinden kaynaklanıyordu. Ayrıca, piyasa düzeni içinde yapma olanağını bulduğum tek "klasik" filmdi o: prestij filmi. Yapımcısı ünlü, yıldızları ünlü, sahneleyicisi özgün. Biraz Hollywood tarzı bir film.

A.B.: Peki, o dönemde yapacağınız diğerfilmler için neler tasarlıyordunuz? Örneğin Amerikan Malı *gibi birfilm için neredeyse yazıya hiç başvurmadığınızı düşünüyorum.*

Godard: Amerikan Malı için koşullar olağanüstüydü. *Onun Hakkında Bildiğim İki Uç* Şey'i çevirecektim ki, Beauregard, kendisine çok kısa sürede bir film yapıp yapamayacağımı sordu; böylelikle bir prodüksiyon yapmış olacak ve para girdisi sağlayacaktı. Nice'deydim, o sırada Marina Vlady'ye belli belirsiz âşıktım; onunla *Onun Hakkında Bildiğim İki Uç Şey*'i çekecektim, Saint-Paul-de-Vence'a onu görmeye gitmiş, pek de başarılı

olamamıştım. Beaure-gard'a, bir kitapçıya gidip bir polisiye roman arayacağımı ve kendisine iki gün içinde cevap vereceğimi söylemiştim. Richard Stark' ın, adı *Rouge Blanc Bleu* (Kırmızı Beyaz Mavi) olan bir polisiye romanını buldum. Aynı ekiple ardı ardına iki film yaptık. Hatta, biri için çekilmiş planların bazılarından öteki için yararlandığım oldu ve iki filmin montajım aynı zamanda, Washington salonunda iki montajcıyla birlikte yaptık. Bunu hatırlıyorum, çünkü yapıştırıcı olarak scotch'lar piyasaya daha yeni çıkmıştı ve montajcıların biri scotch'la montaj yaparken, Agnes Guillemot ile ben zamklı yapıştırıcıyı yeğlemiştik. Garip bir dönemdi o; kendi kendime, "Daha ne yapabilirim, elimden gelen yaptım," diyordum. Biriken tozların biraz süpürülmesi için 68'in gelmesi gerekecekti.

A. B.: Filmlerinizin Nouvel Observateur'ün *anketlerini andırdığı bir dönemdi.*

Godard: Evet, çok okuyordum ve bu tür anketler beni ilgilendiriyordu. O sıralarda kendime bir televizyon almıştım; Truffaut bana, "Kendine bir televizyon almalısın, sinemada görmediğin oyuncuları, şeyleri görmelisin, insana fikir verebilir," demişti.

A.B.: O sıralar, konunun belki de gerçeklik içinde saklı bulunduğunu ve Paris bölgesinin geleceğinin bir film konusu olabileceğini düşünüyordunuz.

Godard: Evet, bu, ya birinin öyküsü ya da günlük bir olaydı. Nesne halindeydi ve işlenebilirdi. Daha sonra, *La Chinoise'la* (Çinli Kız), Week-endle (Hafta Sonu) ve *68 Mayısı*'yla ağır bastı.

A. B.: Daha sonra hep bir yerlerde; Grenoble'da, Rolle'da üslendiniz, ama çokfilm yaptığınız o dönemde sanki buna gerek duymuyor gibiydiniz. Hatta bir başkasıyla çalışma gereksinimi bile; oysa bu gereksinme daha sonra kendini kuvvetle duyuracaktı.

Godard: Hayır, her şey 68'den sonra oldu. O dönemde sinemanın içindeydim. Sonra farkına vardım ki, insanın bir yerlerde de olması gerekiyor. Ya da insan zaten bir yerde, o yerin neresi olduğunu anlaması gerekiyor. Ama nerede olduğunu anlamak için, önce oraya gitmek gerek. Gorin'e rastladığım sırada ya da sözüm ona militanlık döneminde, bir yer bulduğumu sandım ve gördüm ki insanlar benden daha beter yersizler. Ben

doğal olarak, hiçbir yerde olmayan bu insanlarla ilgileniyordum. *J'accuse*[2] döneminde, *Libe-radondan*[3] önce, hiçbir yerde olmayan insanların (örneğin öyküler yazan bir metro tipinin...) yazılarını bastırabilmek için birileriy-le çekiştiğim çok oldu. Sonra, kendisi de bir yerlerde olma gereksinmesini duyan ve beni harekete geçiren Anne-Marie Mieville'e rastladım.

A.B.: Une Femme Est Une Femme *(Kadın Kadındır) ya da* Vivre Sa Vie *(Hayatını Yaşamak) gibi, o dönem filmlerinizi insan yeniden seyrettiğinde, güzelliği "masum" biçimde filme alabilme yeteneğiniz olduğunu düşünüyor.*

Godard: Kadın Kadındırı bugün pek sevmiyorum. *Hayatını Yaşamak* ise bana, Anna ile bir yerlerde olduğumuzu düşündüren bir filmdi; hem ona, hem bana bir canlılık gelmişti ve bu da filme iyi bir şeyler katıyordu.

A.B.: Bu "incelik" bugün neden olanaksız hale geldi?

Godard: Kadın Kadındır bir stüdyo filmidir ve bundan hoşlan-mıştım. Stüdyoda ilk kez çalışıyordum ve insanın biraz zamanı varsa, stüdyoda daha iyi çalışıyor. Jenner stüdyoları elinin altındayken Jean-Pierre Melville'le iki-üç yıl boyunca ahbaplığımız olmuştu; Rossellini ya da ötekilerle olduğundan neredeyse daha sıkı fıkı bir ahbaplık. Sonra, filmlerinden biri hakkında iyi konuşmadığım için bana kızdı ama, kendisiyle iyi anılarım vardır. Onunla, kadınlardan konuşabiliyordum, çok açıkça değil tabii, ama gereksinme duyduğumda bana kız bile buluyordu, onun için tabu değildi bu ve bu davranışı beni etkiledi.

A.B.: Prenom Carmen'de *(Adı Carmen), "Güzellik, katlanabileceğimiz dehşetin başlangıcıdır," diyorsunuz.*

Godard: Bu, Rilke'nin, *Kaçan Kurtulur (Hayat)* sırasında bulduğum ve bittikten sonra, filmin bir fotoğrafıyla birlikte Isabelle Huppert'e gönderdiğim bir cümlesidir. Hani o, üzerinde çok kapı bulunan, çok odaya açılan koridorlara benzeyen cümlelerden. Henüz o kapıları açmaya başlamadım ve kendi kendime, "Keşfedilecek ne kadar çok şey var!" diyorum.

A. B.: Ama o 59-67 döneminde, dehşetle güzellik birbirine karışmıyor. içinde dehşetin olduğu planlar, güzelliğin olduğu planlar var.

Godard: Şimdi ikisi arasında bağlantı var. Ve katlanabildiğim, perdeye yansıtabildiğim şey, yani düşlediklerim ve gösterdiklerim.

A. B.: Onun için mi, bugün güzelliğifilme almak için, güzellikle kendi aranıza bir şeyler koymak zorundasınız? Je Vous Salue Ma-rie *'de (Selam Meryem) yere inen uçak planında, uçakla kamera arasındaki o kafesi düşünüyorum.*

Godard: Yere inmekte olan, ama yere inerken havalanıyormuş duygusu uyandıran bir uçak göstermek istiyordum. Orada, Rossel-lini'nin etkisi rol oynamıştı, kamerayı yerleştirecek seksen değil, bir tek yer vardı ve tam o yerde de kameranın önüne kafesin rastlaması bir armağandı benim için... O durumda imge, görmeyi bilenler için eğretilemeli bir imge haline bile gelebilir; doludur, açıktır ve bin türlü şey vardır içinde. Ama kimi onda bir tek şey görür, onun da önemi yok...

A.B.: Ama yine de, artık güzelliğe çekinmeden bakamayacağımızı, buna yetecek kadar saflığımız kalmadığını söylüyor.

Godard: Tabii ki öyle. *Ange/e'i* yeniden yapmak istedim hep. Ama, bu artık olanaksız; o oyuncular, o kaynak artık yok. Belki Kuzey Afrika'da yapılabilir bu, ama o da, saflığı başka bir bağlama taşımak olur. Birçok sinemacı gibi benim de aklımı çelen bir kitap vardır: Ramuz'ün La *Beaute Sur Terre'i* (Yeryüzündeki Güzellik).

A.B.: Bugün, o dönemin filmlerini yeniden seyrettiğinizde...

Godard: Seyretmiyorum. Televizyonda gösterildiğinde bakmıyorum. Dahası, üstüme bir çekingenlik geldi; videoyu programlamayı öğrenmek içimden gelmiyor hiç. Buraya geldiğimde bazen birkaç kopya alıyorum, sevdiğim filmler arasından seçilmiş ve belki üç yıl içinde, merak edip yeniden görmek isteyeceğim pek az sayıda film. Birisi istemedikçe kayıt düğmesine basacak hareketi yapmaya çekiniyorum, bunu da pek sağlıklı bir davranış olarak görmüyorum. Geçen gün, *Toni'yi* kopya etmeye elim varmıyordu, ama Anne-Marie'ye o kadar çok sözünü etmiştim ki, seyretmek hoşuna gider diye kaydettim. Ama, oturup kendim seyretmedim. Ri-vette'in vaktiyle çok hoşuna gittiği için, onun anısına *The River'ı* (Rüya Gibi Geçti) kopya ettim; bir yıl içinde bir gün belki seyrederim. Ama filmlerimi ne

televizyonda, ne de salonlarda seyrediyorum; belirli bir rahatsızlık duyuyorum bundan...

A. B.: 59-67 döneminde yaptığınız filmlerle Kaçan Kurtulur (Hayat) *'tan beri yaptıklarınız karşılaştırılırsa, ki bu sizin sinema kariyerinizdeki bir tür ikinci döneminiz, son dört tanesi sizin nasıl ilerlediğinizi, ne aradığınızı gösteren bir gelişmeyi görüntülüyor-muş izlenimini alıyorum.* Serseri Âşıklar *ile* Çinli Kız *arasında, bir filmden ötekine götüren çizgiyi bulmak çok daha zor; bu da, bir za-mandizin içinde onları yerine koymayı zorlaştırıyor.*

Godard: Bu zorluğu ben de çekiyorum! Çoğu kez ben de hatırlamıyorum, oysa üstünden çok zaman geçmedi. Ama bunlar, bu dört film, bir dönem oluşturuyor. Şimdi bunun değişmesi gerekiyor, *Detective* (Dedektif) bu değişim için bir basamak. Ama, bir sinemacı olarak değişmek, kuşku yok ki yaşamın kendisini de değiştirmekten geçiyor; bir tekneden başka bir tekneye sürüklenip duramam, çünkü sonunda tekne batıyor. Belki de başkalarının hatası, ama ben hep, başkalarının hatası yüzünden batan teknelerin üzerin-deyim, öyle olunca da, bu batırma isteği biraz da bende, içimde bir yerlerde var olmalı, diyorum. Ayrıca, içimde öyle bir duygu var ki, çok daha başka şeyler yapabilirdim -bunu kendini beğenmişlik taslamadan söylüyorum- bu yaptıklarım çok olağanüstü olabilirdi. Straub'un ya da Rivette'in filmlerini seyretmeyeceğim, çünkü bende uyandıracakları duyguyu biliyorum; yapabileceklerinin yanında, yaptıklarının önemi yok. Öyle sanıyorum ki, yaptığımız filmler, daha başka olabilirdi, insanın kendi kendine her gün, yaşamının başka türlü olabileceğini, gıda yüklü kamyonların açlıktan kırılan Etiyopya'ya ulaşmaları gerektiğini tekrarladığı gibi. Kamyonlar gönderiliyor, kamyonlar yerine ulaşmıyor. Aynı duyguyu çevremdeki her şey için duyuyorum: Buzdağının gizli bölümünden de söz edebilmeliydik ve insan, kişisel ilişkilerini daha ileri götürebileceği kimselerle bir arada olabilseydi, yaşamda çekişmelerden ya da karşılık düşünmeden sunulan sevilerden başka şeyler de olurdu, ama bu o kadar zor ki!

Kaçan Kurtulur (Hayat) ile karaya ayak basmak istiyordum: Öncü bir filmdir o; mekanizma kurulur, kızılderililer üzerine kurşun yağdırılır. .. *Passion'da* (Çile) hâlâ belirli bir ütopya vardı. Ama, aynı sepete koyduğum

diğer ikisi *Adı Carmen* ve *Selam Meryem* için çok daha zor oldu: Gemiye biniyoruz, Fas'a gitmeyi kararlaştırmışız ve biri çıkıp, "Hayır, ben Saint-Tropez'de kalıyorum, yerimden kıpırdamıyorum," diyor ve sonunda gemi batıyor. *Selam Meryem'de* bunu benim için daha da gerçek kılan şey, kimsenin anlamadığı ama herkesin bildiği şu kalın kitap, "İncil" oldu ve o da "bir kenara" itilmişti. Bir şeyler olup bitiyor, tiksinti içinde olan insanlar bile var, öte yanda, içtenlikle dolu olanlar da var, bunlar kendilerini bulacakları, kendileri olacakları bir yerlere gitme isteğinin içlerinde vaktiyle var olduğunu görüyorlar.

A. B.: 67'den önce her filminiz ayrı bir şeyi arıyordu. Burada, bu son dört film, birlikte aynı şeyi arıyor.

Godard: Bu sonuncular arasında daha fazla gruplaşma var, doğru. Biraz daha fazla ciddilik, ağırlık var; bir ağırlık merkezi var ki bu, biraz Grenoble'da, sonra burada bulmaya başladığım toplumsal bir temeli karşılıyor ve ayrıca Fransa ile İsviçre arasındaki durumumu da karşılıyor. Bu, birlikte yaşayan çiftlerde olduğu gibi, her birinin sonunda kendi doğallığına ulaşmasıydı, kendi doğallığımı bulmamdı bir bakıma. Bende, bir çift ülkeydi bu; yeterli değil, ama yine de küçük bir temel. Yapımcılığımın giderek daha ağır basmasına bağlı bir şey. Belki de Melville'de hoşlandığım şey bu oldu, yapımcı-yönetmen olmak.

A. B.: 59-67 dönemine özelliğini veren bu aşırı hız, ki o dönemde film başına bir tasarınız var, sizin açınızdan canlandırıcı oldu mu? Yaşamınızın hakkını verebiliyor muydunuz?

Godard: Canlandırıcıydı ama çok yorucuydu, çünkü bu canlılığı sadece kafamda yaşıyorum. Bedenim buna uyum sağlamakta zorluk çekiyordu, insanlarla kişisel ilişkilerim neredeyse yoktu, ticari ilişkilerim vardı.

A.B.: Neden? O sinema burgacı tüm yaşamınızı kapladığı için

mi?

Godard: Evet. Ve Delluc'ün düşüncesini hâlâ sürdürüyorum: Şayet sanat yaşamın kendisiyse, yaşam da sanatın bir bölümü içinde yer alır. Ressamlar ya akıllarını oynattılar ya da olağan bir yaşam sürdürüp aileleriyle

yaşadıklarının dışındaki bir yaşamı geçirdiler tuvallerine. Auguste Renoir bunların dışında kalır. Rubens'in yaşamının tablolarıyla bir ilgisi yoktur. Van Gogh'un yaşamı tablolarıyla ilişki içindedir ama onun bir yaşamı yoktu denebilir. Arles' da küçük bir odanın içine tıkılmak, sabah olunca resim yapmak için dışarı çıkmak ve akşam, para istemek için kardeşine mektup yazmak. Şimdi, sanatı ve yaşamı iyi gerçekleştirmeyi denemek isterdim, yaşamdan kaynaklanan sanata ilgi duyan kimselerle birlikte. Kültür biçimleri, derinliği en fazla olan biçimlerdir, ama her günkü yaşamın içinden gelirler, ki burada tarifsizce zorlanırım. Ama bu konuda *Selam Meryem* bir dönemi sona erdiriyordu ve böyle olması da çok iyi. İyimser olmak istediğimde, filmlerle geçen sadece 25 yılın ,var diyorum kendi kendime. 25 yıl gençliktir, işte korunması gereken bu; aynı zamanda hem yaşlı olmak hem de genç kalabilmek, bir yandan genç olmayı sürdürürken öte yandan yaşlılığa başlamak. Söylenebilecek şey, *Kaçan Kurtulur (Hayat), Çile, Adı Car-men* ve *Selam Meryem'in* aynı merdivenin dört basamağı olduklarıdır, oysa 68'den önceki her film başka bir merdivenin basamağıydı. Şimdi, artık merdiveni değiştirmek gerektiğini düşünüyorum.

A.B.: Bu merdivenler bir tekfilmi oluşturdukları için kısa bile sayılsa, onlardan her tarafa diktiniz. Sonuçta, 59'la 67 arasındaki birkaç yılda sinemayı bütün yönleriyle keşfettiniz. Sinema tarihinde pek az sinemacı bu kadar kısa sürede bu ölçüde biçim yaratma çalışması yapmıştır.

Godard: Dürüstçe ifade edeyim, söyledikleriniz beni şaşırtıyor, çünkü bugün o dönemde çok az şey yarattım gibi geliyor bana. Üzerine yazılanlardan çok daha fazlası geçti kafamdan ve zaten ben de bunları yazdırmaktan usanmadım. Benim denediğim şey, sonuna kadar gitmek aslında, daha uzağa gitmeye insanın halinin kalmadığı yere kadar değil, artık daha uzağa gidilemeyeceğini *gördüğü* yere kadar gitmek. Aşk öykülerini bile, 500 tane mektup yazıp da, "50l 'inciyi yazmazsam ne mutlu bana," dedirtecek derecede uzattım. Ama o dönemde yarattığım şeyler konusunda bir türlü bir görüşe varamıyorum, hesabını kitabını yapamıyorum; bu da beni, elimde hiçbir şey olmadığı, hiçbir şey yapmamışım düşüncesine götürüyor. Bazen kendi kendime, Truffaut'nun yaptığı gibi, yapımcı haklarımı daha iyi korusaydım, elimde avucumda biraz daha fazla şey olurdu diyorum. Bir yıl boyunca hiçbir şey yapmaz, yaşamın tadını çıkarırdım; vergilerimi öder, düzgün yaşardım; bir külüstür

arabam, bir banyom, boğazıma harcayacak param olurdu ve başkalarının yaptığını ben de yapabilirdim; bir konu üstünde düşünür, başkalarıyla ilişkiye girerdim. Ama aynı zamanda da, işte ben buyum, diyorum ve ne pişmanlık ne de kıskançlık duyuyorum. *Tout va bien'den* (Her Şey Yolunda) beri, prodüksiyonlarımı biraz denetleyebiliyorum, ama önceki filmlerimden -yasanın kendiliğinden koruduğu yazarlık haklarımın dışında- elime bir kuruş bile geçmiyor. Gerisi için de, koyver gitsin! Yirmi filmle birden uğraşamam; ayrıca beni sıkardı bu. İş kotarmayı çok seviyorum, cüzdanımı değil.

A. B.: François Truffaut ile Serseri Âşıklar'ın *senaryosunun öyküsü nasıldı?*

Godard: François, günlük bir olay üstüne bir sinopsis yazmıştı. İşe onun elinin değmesi, elimde bir metin bulunması bakımından bir avantajdı. Daha sonra, bu metin bütünüyle yeniden yazıldı. Sonra, iki-üç kez fikrini aldım. *400 Darbe* ile başarı kazandığından, Melville'le birlikte çılgına dönen Beauregard'ı çekimin durdurulmaması için ikna etmeye katkısı oldu. "Günlük çekimler"e bakmaya ikisi de geliyordu.

A.B.: Şaşırtıcı olan şu ki, başlangıçta sizin olmayan bir senaryo, kadın-erkek ilişkilerinde, daha sonra bütün filmlerinizde görülecek olan ve Truffaut'ya özgü olmayan bir şeyleri haber veriyor. Buna göre, bu öyküyü bütünüyle kendinize mal edecek biçimde yeniden yaratmayı düşünmüş olamaz mısınız?

Godard: Her öykü herkesindir, ve insanlar bütün öykülerde buluşabilirler. Öyle olmasa kimse kitap satın almaz, kimse sinemaya gitmez ve Şehrazat ağzını açar açmaz herkes kalkıp giderdi. Truf-faut, filmlerinde kişisel yaşamından hiç yararlanmadı ve bir yerde bunun eksikliğini de duydu; Romy Schneider'in de eksikliğini duyduğu gibi. Bense bu işi ters yönde abarttım, ama, "Kadınlarla ilişkilerin ne biçim böyle?" diye sorduklarında, hiç olmazsa bu yaptıklarım bana yardımcı oluyor, çünkü ne olduklarını karşımda gerçek olarak görüyorum.

A.B.: 68-74 yıllarına gelelim. O sıralarda yazma edimine politik silah olarak daha çok inanıyorsunuz. Buna koşut olarak da, yazar adınızı

yadsıyorsunuz, ki bu, yazarlık kavramı konusunda ihanetten söz ettiğiniz, bir konuşmanızda açıkça ortaya çıkıyor.

Godard: Bunu şimdi de söylüyorum, ama artık aynı biçimde değil; kendimi cezalandırmaksızın, ahlak düzeyinde ona daha iyi sahip çıkmak için.

A.B.: O sırada Gorin'le, Lettre a Jane'i *(Jane'e Mektup), tek kuramsal metninizi yazıyordunuz; uzun, eğitici, çok ayrıntılı bir metin bu. Birdenbire, yazının gidimli erdemine inanmış göründüğünüz bu metin nasıl kaleme alındı?*

Godard: Geçirdiğim kazadan ve *Her Şey Yolunda'dan* sonra yazıldı. Bu metinde, bir kez bile olsa, kendime kuramsal bir metinden hareket ederek temel oluşturma isteği yatıyor sanırım. Ama daha o zaman bile, militanlık deneyimimin sonunun başlangıcına gelmiştim. Gerçek olan şeyler vardı, ama bunların bu şekilde söylenmemiş olması gerekiyordu. O metin için, "ortak program" tarzı bir metin, denebilir. Bu metin, hâlâ Gorin'in etkisinden izler taşıyordu.

A. B.: O dönemde, Gorin'le bir araya gelmeniz nasıl oldu?

Godard: 68'in başlarıydı. Gorin, sinema yapmak isteyen, ama çekinen, elinden tutacak bir babaya gereksinme duyan biriydi. Benimle çalışmış olan bütün insanların bir babaya gereksinmesi oldu. Aynı şekilde bende bir süreden beri, kadın oyuncularla, sanki benim küçük kızımmış gibi kabul edip birlikte ailecek bir şeyler yapma isteği oldu; aile de sinemaydı tabii. Ne var ki hata buradaydı, çünkü sinema başka ailelere benzemez, gerçek bir aile değildir. Benim sinemada hep yapmak istediğim şeyi belki de Bergman tiyatroda yapmayı başardı. Gorin başlangıçta işte buydu, sonra, iktidar, güç kazandı. İlgimi çekiyordu, çünkü onun yönü benimkinden başkaydı ve bana yönetmen olarak karşı çıkmıştı. Dahası, onunla, bana eski sinemaseverlerle olduğundan daha gerçekmiş gibi görünen bir biçimde biraz sinema konuşabiliyorduk.

A.B.: O dönemde birlikte çalıştığınız kimselerle sinemadan mı, yoksa gerçeklikten mi söz ediyordunuz?

Godard: Sinemadan ya da sinemayı konu alarak gerçeklikten söz ediyorduk. Ama onların burjuva çocukları olduklarını ve dedikleri yerden gelmediklerinin de farkına varmıştım. Sinema yapmak için yanıp tutuşuyorlardı, utku kazanacaklar, yönetmen olacaklar, bir filmin altına imza atacaklardı.

A.B.: Neden Gorin gibi birine gereksinme duydunuz?

Godard: İki kişi olmak için. Hep iki ya da daha çok kişiyle sinema yaptım. Önce Scherer vardı, sonra Rivette oldu, daha sonra *Ca-hiers*. Orada, bir müzik grubunda olduğu gibi bir sürü insan vardı. Daha sonra, bir süre hiç kimse olmadı: Birlikte yaşadığım kadınlarla ne bir çift oluşturabildik, ne de yaratıcı bir çift olabildik. Demek ki o yüzden, o sırada bir kardeşim ya da yeğenim olsun istedim.

A. B.: O geçiş dönemini, dış görünüşüyle sanki sinemadan vazgeçmiş gibi yaşadınız.

Godard: Ama aslında, neredeyse daha çok şey yaptım. O dönemi bir vazgeçme gibi algılamadım hiç. İpin ucunu biraz kaçırmış gibiydim ve ideolojik söylembeni rahatsız etmiyordu, çünkü kendimi bir yere oturtmamı, sonra da bir çıkış yolu bulmamı sağlıyordu.

A.B.: Militanlığa katılmakla vazgeçmek zorunda kaldığınız şeylerden dolayı pişmanlık duymadınız mı? Yapımcı olarak kazandığınız güçten, görece bir yoksulluğa geçmek?

Godard: Hayır, daha yoksul olduğum duygusuna kapılmadım; sadece *Her Şey Yolunda* sırasında duymuştum bunu. O filmden önce Nedjar bana biraz yardım etti. İlk kez kendime ait bir montaj salonum vardı; zaten aynı yerde oturuyordum, Auditel'in yanındaydı. Gerçek bir küçük zanaatkâr gibi görüyordum kendimi; yani daha yoksul, ama bir bakıma daha da zengin. Bir temel oluşmaya başlıyordu; küçük bir lokal, ki şimdiye kadar sahip olmamıştım. Zaten sinema yaşantımda herkesten çok uzak durmuştum; bazı kimselerin dışında çok az kişiyle görüşüyordum; bundan dolayı, benim için fazla bir şey değişmemişti. Sinemayı eskiden olduğu kadar düşünüyordum.

A.B.: Peki, o sırada, daha önceden tanıdığınız sinemacılarla aranızda neler oldu? Özellikle yapımcılarla?

Godard: Hepsiyle köprüler atıldı, süratle. Hem ben onlardan, hem de onlar benden. Bir aileyi terk eder gibi.

A. B.: O dönemi, geçiminizi sinema uğraşıyla sağlayarak geçirdiniz. Nasıl başardınız bunu?

Godard: Militanların nasıl yaşadıklarını bilmiyordum; bazıları çok yoksuldu, ama ötekilerin, işler yolunda gitmediği zaman kapısını çalacakları ana babaları vardı. Noel geldiğinde daha da yalnız kalıyordum, çünkü hepsi ailesinin yanına gidiyordu. Ben, televizyondan teklif elde etmek için adımdan yararlandım. Yetiştirmeleri gereken programlar vardı ve hâlâ Godard'ın yaptığı bir kültür programını satın alabiliyorlardı. Sonraysa geri çevirdiler, çünkü bana ısmarladıkları filmlerin hiçbirini, hiçbir kanal göstermemişti. Ama bu filmler yaşamımı sürdürmemi ve durmaksızın film yapmamı sağladı.

A. B.: O sırada, para kazanmak için reklam filmleri de yaptınız

mı?

Godard: Bir tek film, ama çok uzun olduğu için hiç kullanılmadı.

A. B.: Ici et ailleurs'e *(Burada ve Başka Yerde) Gorin'in katkısı ne olmuştu?*

Godard: Birlikte çevirdiğimiz, sonra da bir kenara bıraktığımız bir filmdi. Ama ben başladığım işi her zaman bitirdiğimden, beş yıl sonra Anne-Marie Mieville'le yeniden ele alacaktım, Paris'te ve Grenoble'da. Anne-Marie'yle benim, gerçekten ortak yazarı olduğumuz bir filmdi o.

A.B.: Yurtdışında birçok tasarılarınızın olduğu bir dönem bu. Küba 'da neler oldu?

Godard: Küba, 68-70'te Leacock'la yaptığımız filmden hemen önceydi. Kafamdaki düşünce, filmdeki aynı sahneleri hem ABD'de, hem de Küba'da

çekmekti; bir görüntü buradan, bir görüntü oradan. Kübalı ortağımız, tasarımızı kabul eden ICAIC'tı. Buna benzer, artık hatırlamadığım yüzlerce tasarı yaptım.

A. B.: Bugünden o döneme baktığınızda, mutlu bir dönem miydi yoksa mutsuz mu?

Godard: Mutsuzluğumu düşünecek vaktim olmuyordu. Kişisel öyküler büyük rol oynuyordu, ama filmlerimi doğrudan etkilemiyordu. Buzdağının su altındaki bölümü daha da derine inmişti, o kadar ki, artık düşünmüyordum. *Numero Deux* (İki Numara) döneminde bu biraz azaldı. Burada, Rohmer gibi, "O yıllar yaşanmamış yıllardı," diyeceğim.

A.B.: O yıllar boyunca, kitap okumayı, sevdiğiniz müzikleri dinlemeyi sürdürdünüz mü?

Godard: Sanıyorum ki o yıllarda birçok şeyden (okumak, film izlemek) farkında olmadan elimi eteğimi çekmiştim. Müzik, yasak zevklerden birine dönüşmüştü ama, o kadar çok dinlemiştim ki, müzikle dolup taşmıştım.

A. B.: Bütün bu anlattıklarınız mutlu bir dönem çizmiyor.

Godard: Evet, o dönemden, yokluklarla dolu anılarım var; o kadar uzun sürdü ki, kendi kendime, bir on yılı nasıl böyle geçirebildiğimi soruyorum. Sanki, hiç petrol çıkmayacak bir toprağı, dostların, "Kes artık kazmayı, görüyorsun ki petrol çıkmıyor," demelerine karşın kazadurmak gibi bir şey.

A.B.: Haklı olduğunuzu ispatlamak için mi inadınızı sürdürüyordunuz?

Godard: Haklı olsam bile, bu şekilde haklı olmaya hakkım yoktu. Nereye sürüklendiklerinin farkına varmayan insanları sürükleyip götürmeye de hakkım yoktu. Ben bile her zaman, onları nereye doğru götürdüğümü bilemiyordum.

A.B.: Bir yandan "normal" sinemanın sürüp gittiği, başkalarının kendifilmlerini yapmayı sürdürdükleri düşüncesi sizi hüzünlendiriyor muydu?

Godard: Hiç değil. Mademki bunu yapıyordum, benim yolum buydu, bunda içtenlik vardı bir bakıma.

A.B.: 1971'de başınıza o kaza geliyor, hastanede birkaç ay geçiriyorsunuz ve şaşırtıcıdır ki, bundan, oldukça mutlu bir anmış gibi söz ediyorsunuz.

Godard: Üzerimde iyi etkisi oldu, gerekli bir dönemdi o ve kuşku yok ki öyle bir dönemi, bakıma alınmayı özlemiştim.

A. B.: Leacock ve Pennebaker'la yaptığınız o Amerikanfilmi macerası nasıl oldu?

Godard: Çekilmiş ama hiçbir zaman gerçekten montaja girmemiş şeyler vardı. Onlar, bunları alıp uç uca eklediler ve başka bir adla pazarladılar. Ben hiç görmedim. İlke şuydu: Ben yapılacak şeye karar veriyor, yönetiyordum, onlar da istedikleri gibi filme alıyorlardı; yani benim nefret ettiğim bir şekilde; o işi sonradan bırakmamın nedenlerinden biri budur. O sırada ABD için *Çinli Kızı* satın alanlar onlardı.

A. B.: O dönemin sonunda yapılan bir konuşmada, kimliğinizi yeniden bulmayı denemek için Grenoble'a yerleşmeye gittiğinizi açıklıyorsunuz.

Godard: Belki kişiliğimi daha yeni buldum ve başkalarının filmlerini yapmak yerine kendi filmlerimi yapabilirim. Çünkü uzun süre kendiminkileri yapacağıma, başkalarının filmlerini yaptım, onların yapmadıkları, yapsalar benden daha iyi yapacakları filmleri yaptım. *Selam Meryem* için de geçerlidir bu. Kilise adamlarına, o filmi benim değil, kendilerinin yapması gerektiğini söylemiştim.

A. B.: Grenoble'da gerçekleştirdiğiniz Comment Ça *Va?'yı (Nasıl Gidiyor?) gördüğümde, bir yeniden öğrenme ya da nekahat dönemi filmi gördüğüm duygusu uyanmıştı bende. Sanki, o militanlık yıllarından sonra sinemanın basit hareketlerini yeniden öğrenmeniz gerekiyordu. Neden Grenoble'u seçtiniz?*

Godard: Hiç kuşkusuz, Anne-Marie Mieville'i izlediğimden. Onun için Grenoble, Paris'ten ayrılmakla içindeki İsviçre'ye dönme isteği arasında bir

aşamaydı. Ama, hareket ondan geliyordu. Bir de Beauviala vardı, onun bizle dost olacağını sanmıştık.

A. B.: Grenoble'u içine alan bu dönüş, videoyu da içine alıyordu.

Godard: Yeni teknikler benim hep ilgimi çekti; videoda ise sinemaya başka türlü bir yaklaşımı sağlayacak bir şeyler vardı gerçekten. Ama ben, video konusunda düşünmeye daha önce, Paris'te, *Çinli Kız* sırasında başlamıştım. Onu sinema filminin içine bir aygıt olarak katabilmek isterdim, birbirlerini filme alır, birbirlerine bakarlardı. İşte o sırada video ve video edinme isteği kafamın içine bilinçli olarak girdi, ama söz konusu aygıtlar henüz piyasaya çıkmamıştı. Daha sonra, 68-74 yıllan arasında, inanılmaz sayıda küçük röportaj videoları satın alıp Filistinlilere, işçilere, her yere verdik, büyük bir video gereçleri "dağıtımcısı" olmuştuk...

A. B.: Bu gereçleri Grenoble'da nasıl satın alabildiniz?

Godard: Gereçleri satın almak için gerekli para, *İki Numara* ve *Nasıl Gidiyor?* filmlerinin siparişlerinden karşılanmıştı.

A. B.: Bu video döneminde, sinema için film yapma isteğiniz azalmıyor muydu?

Godard: Daha önceden de tanıdığım Tom Laddy'yle karşılaştım, kısmen Coppola hesabına çalışıyordu ve ben belki Amerika'da film yapabilirim, diye düşündüm. Ama bir yıl geçtiği halde olup biten bir şey yoktu ve geri döndüm. Beni yeniden normal film yapmaya Anne-Marie zorladı ve bu da *Kaçan Kurtulur (Hayat)* oldu.

A. B.: Six Fois Deux *(Altı Kere M) ve* Dere Tepe Fransa *ile eski motife döndüğünüz görülüyor; "sıradan" bir şeyin gözlemini yapıyor -iki çocuk, bir amatör sinemacı, bir köylü vb.- ve bu gözlem çok daha genel birfikir veriyor.*

Godard: Altı Kere İki'de konunun, temaların oluşturduğu bütünden çıkacağını düşünüyordum. *Dere Tepe* Fransa'daysa, işlenen konular üzerinde daha net fikirlerim vardı.

A. B.: Altı Kere İki *'den hatırda kalan sadece belirli bölümler. Bütününde tasarladığınız şey neydi?*

Godard: Öyle bir şey yoktu. INA (Institut National de l'Audi-ovisuel), FR 3 için, altı kere iki film siparişi almıştı ve bana bunlardan birini iki ay içinde teslim edilmek üzere yapıp yapamayacağımı sordu. Onlara, iki ayda bir saatlik bir filmin yapılamayacağını, ama on ikisinin birden yapılmasının daha kolay olacağını söyledim. Çünkü bir saatlik bir görüşme bir saat alır, ama biri hakkında bir saatlik daha klasik bir film çok daha uzun bir zaman alır. Onlara bir çıkış yolu göstermiştik onlar da mutabık kaldılar.

A.B.: Bu diziler televizyonda gösterildiğinde, bir filmin sinema salonunda yapılan ilk gösterimi ölçüsünde gerçekliği var mıydı size göre?

Godard: Altı Kere İki için evet. *Dere Tepe Fransa* içinse, ilgisi yok. İkincisi bir Godard filmi olarak programlanmıştı, oysa bunun için yapmamıştım onu.

A. B.: O sırada sinema ortamıyla bağlarınızı yeniden kurdunuz

mu?

Godard: Marin Karmitz'le. Bu da, sonradan *Kaçan Kurtulur (Hayat)'a* katkısını sağladı. Yaptığım şeyleri televizyonda görünce etkilendi ve benimle çalışabileceğini düşündü.

A.B.: Çok az yazı yazdığınız bir dönemdi bu. Video, yazmaya gerek bırakmıyor, çünkü sahneleri doğrudan çekebilir, konuşabilirsiniz vb.

Godard: Gerçekten de öyle. *Altı Kere İki'de* aslında metin vardı; bu metin Jean-Luc'ün kendisiydi.

A. B.: Çok az söyleşi yapıyordunuz. Gazeteciler Grenoble'da sizi görmeye gelmediler mi?

Godard: Onlara göre, yaptıklarım sinema düzeyinde şeyler değildi. Bense *Dere Tepe Fransa'yı* hâlâ seviyorum. Onu yaptığımda, videoya gerçekten inancım vardı, sinemayla video arasındaki ilişkiye. *Kaçan*

Kurtulur (Hayat) içinse, sinema filmi mi olsun, video film mi olsun diye bir ay kararsız kaldık, hatta ikisinden birine karar verebilmek için ekip arasında oylama bile yaptık. Salonun ve yapımcı şirketin birlikte davranarak bir hareket oluşturabileceklerine inanıyorduk. Belki de *Selam Meryem* ile biten bir düştü bu. Aslında, 68 öncesinin düşsüz bir dönem olduğu söylenebilir, çünkü ondan sonra daha uzun, düşlerle dolu bir dönem geldi.

A. B.: Militanlık döneminin düşleriyle video döneminin düşleri

mi?

Godard: Bir bakıma aynı düşler. Bunları Mozambik tasarısında bulabilirsiniz.

A.B.: Grenoble döneminde, üretimi bütünüyle elinize alma tasarınız var: Salonunuz, makineleriniz var, bitmiş ürün teslim ediyorsunuz.

Godard: Tek kazanç da o: Bütünün parçalarını bir araya toplamak. İşte bu yüzden Sarde'la başka türde ilişkiler kurmaya çalıştım. Prodüksiyonların çoğunda rastlandığı gibi, işlerin kesitlere ayrılmamasını sağlamayı denedim: Senaryoyu birileriyle yapıyorsunuz, çekimi başkalarıyla, kurguyu daha başkalarıyla, laboratuvar, gösterime sunuş vb. Çoğu kez basına tanıtma görevlisi montajcıyı tanımaz bile, o da kendi asistanını tanımaz.

A. B.: Grenoble'da iki yıl içinde, Diane Keaton'la yapacağınız Amerikanfilminin tasarımını dörtkezyazdınız. Bu tasarımla büyük bir direngenlik örneği gösterdiniz. O iş niye sonuçlanmadı?

Godard: Diane Keaton'ı ikna etmek için bir buçuk yıl uğraştım. İşin başında *"yes"* dedi, sonra, üzerinden bir yıl geçmişti ki *"yes", "okey"* demek değildir, dedi. Aklı yatsaydı, durum bir anda çözülecekti. Dört ayrı versiyon var, çünkü senaryo giderek kıpırdanmaya başlıyordu, onun ödünü patlatan biraz da buydu.

A.B.: Kıyısından köşesinden bu senaryoyu başka filmlerinizde kullandınız mı?

Godard: Sanmıyorum, çok Amerikanvariydi.

A. B.: Grenoble'dan buraya, Rolle'a geçiş nasıl oldu? Kafanızın içindeki düşünce aşağı yukarı aynı: Bir temele, makinelere sahip olmak...

Godard: Videodan biraz umudum vardı. Cenevre'den biriyle anlaşmıştık, ama tasarılarımız çok farklıydı. Sonuçta, klasik bir sinema makineleri seti oluşturmakta karar kıldık; işe, yeniden montaj masasıyla başladık, ama bu setin kurulmasında görüntü yerine ses ön planda olacaktı.

A.B.: Rolle'da video yine peşinizde, ama sinemayı seyreden bir şey haline geliyor.

Godard: Video bana, sinemayı görmeyi ve sinema çalışmasını yeniden, başka biçimde düşünmeyi öğretti. Videoyla daha basit öğelere dönüyorsunuz. Özellikle ses ve görüntü aynı anda elinizin altında. Oysa sinemacı için bu ikisi ayrı ayrı. Benim için bu ikisi sinemada teknik olarak birbirinden ayrı kalmıştır, ama az sayıda ses bandına sahip olunduğunda birliktedirler, ancak her birinin üzerinde taşıdığı çok fazla şey vardır; bu nedenle, kalınlıklarından çok, uzunlukları üzerinde oynanılır. .. Öyle olunca da, iki bantla yapılan miksaj, çok bantla yapılandan daha çok zaman alır. İnsan, kendi eliyle koyduğu şeylere bile çok şaşırır ve bazen daha iyisini hazırlamak ve değişiklikler yapmak için yeniden montaj yapmak zorunda kalır. Mahler'in de bunu ara sıra yaptığını biliyorum; bir eserini bir kez çaldıktan sonra, partisyonlar üzerinde yeniden çalışırdı.

A.B.: Ama buraya, Rolle'a yerleştiğinizden beri, video bağımsız bir çizgi izlemiyor, sadecefilmleri hazırlamaya, ya da sonradan onlar üzerinde konuşmaya yarıyor.

Godard: Sinemacılar ile videocuların birlikte çalışmaya hazır olmadıklarını, bunu istemediklerini gördüm. Bu bir bakıma klasik müzik ile rock gibi; olmuyor, öyleyse fazla zorlamamak gerekir. Şimdi Musy ve Menoud'yla, çok geliştirilmiş aygıtlar kullanarak yeniden sesten yola çıkma düşüncemiz var; kameranın kendisi de olacak ve laboratuvar çalışması dışında her şeyi yapabileceğiz. Bu Chaplin ve Pagnol'un eski düşüncesidir.

A.B.: Sonuç olarak video seti düşüncesi sinemaya kaydırılmış oluyor.

Godard: Böylelikle, bir filmi korkmadan, film yapımında başka yerlerde karşılaşılan ve estetik bakımdan onu çok sınırlayan zaaflardan kaçınarak ortaya çıkarabiliriz. Yoksa, makinenin ve onu kullananın ortaya koyabileceği kadarıyla yetinmeye mahkûm oluruz...

A.B.: Şu sırada, Dedektif'in *montajını tek başınıza yapmakla meşgulsünüz.*

Godard: Evet, tek başıma. Bir montajcı hanımla anlaşmıştım, ama yapılacak çok az şey vardı. İş olarak geriye kalan sadece film kırpıntılarını sınıflandırmaktı. Son üç filmim için yapmış olduğum gibi, tek başıma devam edeceğim. Bu konuda Coppola gibi düşünüyorum, ama o bunu daha fazla büyüklük taslamak, böbürlenmek için kullanıyor.

A.B.: Coppola'nın stüdyolarında bir plan çekmiştiniz sanıyorum.

Godard: Evet, Amerikan filmi tasarısını yeniden ele almıştı, bu sonradan gerçekleşmedi. Ama onun stüdyosunda bir plan çektim. *Çile Filminin* Senaryosu'ndadır bu plan, çünkü bir an geldi, *Çile'yi* ABD'de çekip çekmemekte kararsız kaldık. Yani, bir deneme planıydı bu. Bir cumartesi günü kendi ekibini benim emrime vermişti. Benim için eğlenceli oldu; hayatımda ilk kez Hollywood'da çekim yaptım, çok memnundum.

A. B.: Bu çalışma araçlarını, sinema gereçleri zincirini bir araya getirmek için gerekli parayı nereden buluyorsunuz?

Godard: Dört milyona mal olacak bir film, üç milyona da çıkabilir. Böylece araç-gereç yatırımı için bir milyonunuz var demektir ki bu da çok büyük bir miktar. Sanıyorum ki biz burada yüzde olarak, dünyada en fazla yatırım yapan şirketiz. Bu da yine Rossellini' nin kafasından çıkma bir düşünce.

2



1

Rolle’da 12 Mart 1985'te yapılan söyleşi. Eric Rohmer yazılarına uzun süre Maurice Scherer imzasını attı. -ç.n.

2

J'accuse (Suçluyorum), II. Dünya Savaşı yıllarında Alman işgal birlikleriyle işbirliği yapan Fransız aydınlarının çıkardığı bir dergi. -ç.n.

3

Liberation, 70'1i yıllarda Maocu bir grup tarafından çıkarılan ve zamanla değişerek Fransa'nın önemli yayın organlarından biri haline gelen bir gazete. -*ç.n.*

İlk Dört Film

Cahiers du Cinema'nın, J.-L. Godard'la ilk dört filminden sonra yaptığı görüşme (1962)

Cahiers: Jean-Luc Godard, siz sinemaya eleştirmenlikten geldiniz. Eleştiriye ne borçlusunuz?

Godard: Cahiers'de hepimiz kendimizi geleceğin yönetmenleri olarak görüyorduk. Sinema kulüplerine, Sinematek'e sık sık gitmek zaten sinema diliyle düşünmek, sinemayı düşünmek demekti. Yazmak, sinema yapmaktı bir bakıma, çünkü yazmak ile film yapmak arasındaki fark nitelik farkı değil, nicelik farkıdır. Tam anlamıyla eleştirmen kalan bir tek kişi vardı aramızda, o da Andre Ba-zin'di. Ötekiler, Sadoul, Balazs, Pasinetti tarihçi ya da toplumbilimcidirler, eleştirmen değil.

Ben. eleştirmen olarak daha o zamandan kendimi yönetmen kabul ediyordum. Bugünse, eleştirmenliği hep sürdürmüş olduğumu düşünüyorum ve bir anlamda, eleştirmen yönüm eskisinden daha ağır basıyor. Eleştiri yazmak yerine film yapıyor, içine eleştiri boyutunu da katıyorum. Bir denemeci olarak görüyorum kendimi; roman biçiminde denemeler, deneme biçiminde romanlar yapıyorum; ancak kaleme almak yerine filme alıyorum onları. Sinema or-

► *Cahiers du Cinema*, no. 138, Aralık 1962, "Yeni Dalga" özel sayısı; Jean Col-let, Michel Delahaye, Jean-Andre Fieschi, Andre S. Labarthe ve Bertrand Taver-nier'nin yaptıkları söyleşi.

Solda Serseri Aşıklar'da Jean Seberg ve Jean Paul Belmondo.

tadan kalkacak olsaydı, çaresiz, televizyona geçerdim; televizyon da yok olsaydı, yeniden kaleme kâğıda dönerdim. Bana göre, ne tür olursa olsun, anlatım biçimleri arasında tam bir kesintisizlik var. Hep birlikte ayrılmaz bir bütün oluşturuyorlar. Sorun, insanın bu bütünü, kendine en uygun düşen yanından ele alması.

Ayrıca, eleştirmenlikten geçmeden de sinemacı olunabileceğini düşünüyorum. Bizler için olaylar anlattığım biçimde gelişti; ama bir kural değil bu. Rivette ve Rohmer zaten 16 mm'lik filmler yapıyorlardı. Ama, yeteneğin ilk basamağı olsa bile, ona ulaşmanın aracı olamazdı eleştiri. Bizim için, eleştiriden yararlandılar, deniyor. Hayır, biz sinema diliyle düşünüyorduk; zamanı gelince de bu düşünceyi derinleştirme gereğini duyduk.

Eleştiri bize, Rouch'u ve Eisenstein'ı aynı zamanda sevmeyi öğretti. Sinemanın belli bir yönünün, başka bir yönünü dışlamaması gerektiği düşüncesini eleştiriye borçluyuz. Ayrıca, vaktiyle yapılmış olanları yinelemek gereksiz olduğundan, dahadikkatli ve bilgili davrandık; bunu da eleştiriye borçluyuz. Günümüzün yazarı, kendisinden önce Moliere'in, Shakespeare'in gelmiş olduğunu bilir. Biz-lerse, bizden önce Griffith'in var olduğunu bilen ilk sinemacı kuşağıyız. Came, Delluc ya da Rene Clair ilk filmlerini yaptıklarında, gerçek hiçbir eleştirel ya da tarihsel birikime sahip değillerdi. Re-noir'ın bile bu konudaki birikimi yeterli değildi. Ama gerçek olan bir şey var ki, o bir dâhiydi.

Cahiers: Bu kültürel zemin Yeni Dalga yönetmenlerinin sadece bir kesiminde var.

Godard: Evet, Cahiers'dekilerde, ama bana kalırsa bu kesim zaten bütünü oluşturuyor. *Cahiers* grubuna (Astruc ile Kast da gruba sokulabilir, hatta Leenhardt, ama o biraz uzak kalıyor) sol kanat diyebileceğimiz Resnais, Varda ve Marker'ı da katabiliriz. Tabii ki Remy de var. Bunların zaten kendi kültürel zeminleri vardı; bu söylediklerimin dışında da seksen tane grup yok. *Cahiers* çekirdeği oluşturuyordu.

Meslektaşlarımız hakkında artık yazı yazamadığımız söyleniyor. Doğru, eğer öğleden sonra, yaptığı filmi çok aptalca bulduğunuzu yazmak zorundaysanız, o kişiyle sabah karşılıklı kahve içmek zordur; ama *Cahiers'de,* bizi başkalarından farklı kılan bir şey hep vardı, o da, övücü eleştiriden yana oluşumuzdu; bir filmden, eğer onu sevmişseniz söz edersiniz. Sevmemişseniz, onu yerden yere vurmaktan kaçınırsınız. Yapılacak şey, bu ilkeyi korumaktır, hepsi bu. Demek ki, kendiniz de film yapsanız, bir başkasının yaptığı filmin dâhice olduğunu söyleyebilmelisiniz; ömeğin *Adieu Philippine* (Elveda Philippine). Bana gelince, ben bunu

Cahiers yerine, başka yerde söylemeyi yeğliyorum, çünkü önemli olan, meslektaşlarımızın yeni bir sinema kavramına ulaşmalarını sağlamak. Param varsa *Elveda Philippine'den* bahsetmek için mesleki bir dergiden bir sayfa satın almayı yeğliyorum. *Cahiers'de* bundan söz edebilecek, benden daha nitelikli kişiler var.

Cahiers: Eleştiri konusundaki tutumunuz, adınızın çağrıştırdığı hazırlıksız çalışma fikriyle çelişir gibi görünüyor.

Godard: Hazırlıksız çalışıyorum, doğru, ama bunu, bende uzun zamandan beri birikmiş malzemeye dayanarak yapıyorum. İnsan, dağarcığında yıllar boyunca birçok şey biriktiriyor ve bunları birden, yaptığı şeye koyuveriyor. Kısa metrajlı ilk filmlerim çok hazır-lıklıydı ve çok kısa sürede çevrilmişti. *Serseri Aşıklar'a* böyle başlamıştım. İlk sahneyi yazmıştım (Jean Seberg, Champs-Elysees Bulvarı üzerinde), gerisi için her sahneyle ilgili bir sürü notum vardı. Kendi kendime, "Olacak iş değil!” dedim. Bütün çalışmaları durdurdum. Sonra düşündüm: İnsan işini bilirse, bir günde on kadar plan çekmeyi başarabilir. Ancak, ne yapılacağını çok önceden saptayacağıma, başlamadan hemen önce düşünecektim. Üzerinde yürüdüğünüz yolun nereye varacağını bilirseniz, buna olanak bulursunuz. Buysa, hazırlıksız çalışma değil, bir son dakika yapımıdır. Tabii ki, yaptığınız iş hakkında toplu bir görüşünüz olması ve bunu gözden kaçırmamanız gerekir; belirli bir yere kadar değişiklik yapabilirsiniz, ama çekime başladığınız andan itibaren bu toplu görüşün çok az değişikliğe uğraması gerekir, yoksa felaket olur.

Sight and Sound'da, Actor's Studio tarzında doğaçlama çalışma yaptığım yazıyordu; yani oyunculara, "Sen şöyle bir kişiyi canlandırıyorsun, bunun gereği neyse ona göre davran," denildiği ima ediliyordu. Oysa, Belmondo, diyaloğunu hiçbir zaman kendisi uydurmadı. Yazılı bir diyalog vardı, ancak oyuncular onu ezberlemiyordu; film sessiz çekiliyor, ben de replikleri sufle ediyordum.

Cahiers: Çekimine haşladığımzda,fılm sizin için ne ifade ediyordu?

Godard: Yaptığımız ilk filmler, salt sinema tutkunluğumuzu yansıtan filmlerdi. Sinemada daha önce gördüğümüz şeylere bile bile başvurduğumuz da oluyordu. Bu, özellikle benim için böyle oldu. Salt

sinemaya özgü tutumla akıl yürütüyordum. Preminger'in, Cukor'un vb. bildiğim planlarına oranladığım bazı planları yineliyordum. Jean Seberg'in canlandırdığı kişilik zaten *Bonjour Tristes*-se'deki (Günaydın Hüzün) kişiliği sürdürür. Filmin son planını koyup sonra da bir kartona, "Üç yıl sonra... " da yazabilirdim. Bunu benim, hep koruduğum, alıntı yapma düşkünlüğüme verebilirsiniz. Niye suçlanacak bir şey olsun ki bu? İnsanlar yaşamlarında hoşlarına giden şeyleri alıp onlara sahip çıkarlar. Öyleyse, bizler de hoşumuza giden şeyleri alıntılama hakkına sahibiz. Bu demektir ki ben, alıntı yapan kişileri gösteriyorum; ne var ki, yaptığım düzenlemelerle, o kişilerin yaptıkları alıntıların benim de hoşuma gitmesini sağlıyorum. Filmimde kulanabileceğim her şeyi notlarıma katarım; eğer hoşuma gitmişse, Dostoyevski'nin bir cümlesini de alırım. Bunda sıkılacak ne varmış? Eğer söylemek istediğiniz bir şey varsa, yapılacak tek şey onu söylemektir.

Üstelik *Serseri Aşıklar* her şeyin denenebileceği bir filmdi; bu, filmin doğasında vardı. Yapacağımız her şey filmle bütünleşebilir-di. Hatta, benim hareket noktam da bu olmuştu. Kendi kendime, "İşte Bresson orada, *Hiroşima* orada, belli türdeki sinema artık kapandı, belki de bitti; öyleyse son noktayı koyalım, her şeyin mümkün olduğunu gösterelim," diyordum. İstediğim şey, alışılmış bir öyküden yola çıkarak, daha önce yapılmış her şeyi yeniden, ama başka türlü yapmaktı. Ayrıca, sinemanın kendine özgü yöntemlerinin daha yeni bulunduğu ya da yeni algılandığı izlenimini vermek istiyordum. İlk sınamalar, sinemanın kaynaklarına dönülebileceğini gösteriyor, gerisi de kendiliğinden geliyordu; sanki her şey yeniden keşfediliyormuş gibi. Kullanılan yöntemler dışında başka yöntemler olmasa bile, belli türde bir sinemaya karşı çıkılabilirdi, ama bu, bir kural haline de gelmemeliydi. Bazı filmler için, kullanılmakta olan yöntemler gereklidir; bazılarında ise onları aşmak gerekir. Dediklerine göre Decoin gidip Billancourt'da montajcısını bul-


Jean Seberg *Serseri Âşıklar*'da.

muş ve ona, *"Serseri Aşıklar'ı* biraz önce gördüm, bundan böyle rakor kullanmak yok!" demiş.

Biz sadece işi hızlandırmak için kamerayı elimize aldık, o kadar. Çekimi üç-dört hafta uzatacak normal materyel kullanımına razı olamazdım. Ama, bu da kural haline gelmemeli: Çekim biçimi konuyla uyumlu olmalı. Yaptığım filmler içinde, bu çekim biçimini en fazla haklı gösteren *Küçük Asker'*dir. Yönetmenlerin dörtte üçü, beş dakikalık sahneleme çalışmasıyla gerçekleşebilecek bir plan için dört saat uğraşır; ben, ekibe beş dakikalık çalışma yaptırıp geriye kalan üç saati düşünmeye ayırmayı yeğliyorum.

Zorlandığım yer, filmin sonu oldu. Başkişi ölecek miydi? Başlangıçta, *The Killing* (Son Darbe) filmindekinin tersini yapmayı düşünüyordum; orada gangster başarılı bir soygun yapıyor, parayı alıp İtalya'ya gidiyordu. Ama bu, alışılagelmiş olanın tersini çok alışılagelmiş biçimde yapmak olacak. *Hayatını Yaşamaktaki* Nana' yı başarıya ulaştırıp sonunda onu araba kullanırken göstermek gibi bir şey olacaktı. Sonra, mademki normal bir gangster filmi yapmak

istiyorum, öyleyse o türün karşıtını sistematik olarak yapmayayım, tipi öldüreyim, diye düşündüm. Eğer Atrides'ler birbirlerini boğazlamayacak olsalar, Atrides'likleri kalmaz.

Ama hazırlıksız çalışmak da yorucu. Kendi kendime hep, "Bu son! Artık mümkün değil!" deyip duruyordum. Akşam yatağa yatıp, "Yarın ne yapacağım?" diye diye uyumak çok yorucu. Öğleyin gazeteye yetişmesi gereken bir yazıyı yazmak için, kalemi eline saat on ikiye yirmi kala almak gibi bir şey. İşin tuhaf yanı da, insanın o yazıyı ne pahasına olursa olsun yetiştirmesi; ama aylarca bu tempoyla çalışmak, insanı öldürür. Üstelik, bunu yapabilmek için de, işe önceden belirli ölçüde kafa patlatmış olmak gerekiyor. İnsan, ben eğer dürüst ve samimiysem, bir şeyleri de yapıp yetiştirmek zorundaysam, ortaya çıkacak sonuç da dürüst ve samimi olacaktır, diye düşünüyor.

Ne var ki, insan ortaya koymayı düşündüğü şeyi hiçbir zaman tam olarak gerçekleştiremiyor. Hatta bazen tam tersi bile olabiliyor. Bu, en azından benim için böyle, ama ben ortaya koyduğum şeyi kabulleniyorum. Bir süre sonra farkına vardım ki, *Serseri Aşıklar* hiç de benim düşündüğüm şey değil. Ben, diyelim ki Richard Qu-ine'in *Pushover'ı* (Sarışın Yosma) gibi, gerçekçi bir film yaptığımı sanıyordum, oysa, onunla ilgisi yoktu; her şeyden önce, gerekli teknik birikimim yoktu, o yüzden de yanılgılara düştüğüm oldu; sonra, o tür film yapmaya yatkın olmadığımı anladım. Yapmak isteyip de yapamadığım daha bir sürü şey var. Örneğin, *Duvarlara Vurulan* Baş'taki gibi, gecenin içinde kaybolup giden araba planları. Daha başka, Fritz Lang'ınkiler gibi, kendi başlarına olağanüstü planlar çekmek istiyorum, ama beceremiyorum. Onun için de, başka şeyler yapıyorum. Çekimi bittikten sonra, beni belirli süre utandıran *Serseri Aşıklar'ı* çok seviyorum; ama şimdi, onu konması gereken yere de koyuyorum: *Alice Harikalar Diyarındanın* yanına. Oysa ben, *Scarface'i* (Alkapon) yaptığımı sanıyordum.

Serseri Aşıklar bir öyküdür, bir konu değil. Konu, basit ve belirsiz bir şeydir, yirmi saniyede açıklanabilecek bir şey: öç alma ve zevk... Öyküyü ise yirmi dakikada açıklayabilirsiniz. *Küçük Asker'* in konusu var: Aklı karışmış bir delikanlı; durumunun farkına varıyor ve zihnine berraklık getirmeye çalışıyor. *Kadın Kadındır'da* bir


Anna Karina *Hayatını Yaşamak*'ta.

genç kız ne pahasına olursa olsun, hemen bir çocuk sahibi olmak istiyor. *Serseri Aşıklar'* da, çekim süresince konuyu aradım; sonunda ilgimi Belmondo üzerinde topladım. Onu, arkasında ne bulunduğunun anlaşılabilmesi için, çekiminin yapılması gereken bir blok olarak gördüm. Seberg ise, tersine; yapmak istediğim birçok küçük şeyi yaptırtmak arzusunda olduğum bir oyuncuydu. Bu istek, şimdi artık beni çekmeyen sinema tutkunluğumdan kaynaklanıyordu.

Cahiers: Oyuncular hakkında şimdi ne düşünüyorsunuz?

Godard: Oyuncular karşısındaki durumum hep, söyleşi yapan birinin, söyleşi yaptığı kişi karşısındaki durumu olmuştur. Birinin peşinden koşarım ve ona bir şeyler sorarım. Ama, bu koşuşturmayı ben düzenlemişimdir. Nefes nefese kalacak olursa, yorgun olursa, başka koşullarda söyleyeceği şeyleri aynen söylemeyeceğini bilirim. Ama koşunun düzenleniş biçimine değişiklik getirdim.

Cahiers: Sizi Küçük Asker'i *yapmaya iten ne oldu?*

Godard: Serseri Aşıklar da yakalayamadığım gerçekçiliği, so-

mut olanı yakalamak istedim. Film, bilinen bir fikirden yola çıkıyordu; beyin yıkamadan söz etmek istiyordum. Tutuklunun birine şöyle deniyordu:

"İster yirmi dakika sürsün, ister yirmi yıl, sonunda insanı mutlaka konuştururlar." Cezayir olayları çıkınca beyin yıkama yerine, günün en önemli sorunu haline gelen işkenceyi ele aldım. Benim tutuklum, kendisinden bir şey yapılması istenen, ama bunu yapmaya hiç de niyetli olmayan biriydi. İstenen şeyi, keyfi istemediği için yapmıyor, ilke olarak ayak diretiyordu. Benim görüşüme göre özgürlük budur; pratikte tabii. Özgür olmak, hoşunuza giden bir şeyi, hoşunuza gittiği anda yapabilmektir.

Film, o döneme tanıklık yapacaktır. Politikadan söz ediliyor, ama yönünü belirli bir politikadan alan bir film değil. Göstermeyi amaçladığım şey şu oldu: Yeni Dalga, insanları yataktan başka bir yerde göstermemekle suçlanıyor; ben onlara, içlerinde politika yapanlar, yatmaya zaman bulamayanlar olduğunu da göstereceğim. Politikaysa, Cezayir'di. Ama ben bunu, bildiğim açıdan ve hissettiğim biçimde göstermeliydim. Eğer Kyrou ya da *Observateur'deki*-ler konudan başka türlü söz edilmesini istiyorlarsa, yapacakları şey, onların da ellerine bir kamera alıp FLN'ye[1], Trablus'a ya da başka yere gitmekti. Eğer Dupont, işe başka açıdan bakmak istiyorsa, Cezayir kentini paraşütçülerin gördüğü gibi filme alabilirdi. Ne yazık ki bütün bunlar yapılmadı. Ben, 1960 yılında yaşayan bir Parisli, herhangi bir partinin borazanlığını yapmayan biri olarak, beni ilgilendiren şeylerden söz ettim. Beni ilgilendiren, savaş sorunu ve onun ahlak planındaki yansımalarıydı. Bu yüzden, kendine bir sürü soru soran bir tipi canlandırdım. Bilebildiği şey soruları cevaplamak değil, kafası karışmış olsa da, onları sormaktı, ki bu da en azından cevap vermeyi denemektir. Hiçbir şey sormamak ya da her şeyi çözebileceğini düşünmek yerine, işe önce soru sormakla başlamak belki de daha doğru bir tutumdur.

Cahiers: Film, tartışma kaldırır bulundu, akıl karıştırdığından söz edildi.

Godard: Ben bunu, yani tartışma eğilimi yaratmasını iyi buluyorum. Bir macera filmi olmasının ötesinde ilginç olan yanı da bu.

İnsanlar o filmi gördükten sonra işkence üzerine tartışabilirler. Ben, işkencenin en korkunç yanını göstermek istedim; yani işkencecilerin, yaptıkları işin, üzerinde tartışılması gereken bir şey olduğunu falan düşünmediklerini. Hepsi, doğru olanı yaptıklarını sanıyordu. Buysa korkunç bir şey, çünkü hiç kimse başlangıçta, günün birinde işkence yapacağını ya da işkence yapan birini seyredebileceğini düşünmüyor. İnsanların işkenceyi

giderek nasıl olağan bulmaya başladıklarını gösterirken, olayın en korkunç yanını göstermiş oluyorum. Dahası, yarattığım kişilerle aramdaki mesafenin hep aynı kalmadığı da unutulmamalı. Onlara çok yakın olduğum ya da onlardan uzaklaştığım anlar hissedilebilmeli. Filmin ilk cümlesi şu: "Eylem zamanı geçti, düşünce zamanı başlıyor." Demek ki, eleştirel bir açı söz konusu. Film bütünüyle bir geriye dönüşü gösteriyor; o günkü durum söz konusu değil. Beni en çok etkileyen film *The Lady From Shanghai* (Şanghaylı Kadın) oldu. Michael O'Hara da (başlangıç senaryosunda özellikle ondan alıntı yaptım) önemli olanın iyi şekilde yaşlanmak olduğunu düşünüyor. Bir ölçüde, *Pickpocket'ın* (Yankesici) da etkisinde kaldım kuşkusuz.

Akıl karıştırmaya gelince; film akıl karışmasını işlediğine göre, benim de bunu göstermem gerekiyordu. Filmin her yerinde rastlarız buna. Her iki örgütün de (OAS[2] ve FLN) Lenin'den söz etmesi kahramanın da aklını karıştırmıştır. Üstelik, filmin kahramanı çoğu zaman kuram planında kalır ve olayları kendi kafasına göre basitleştirmeye çalışırken daha da karmaşık hale getirir. Önemli olan, bu kişinin inandırıcı olmasıdır. Seyirciler onun yanlış konuştuğunu, yanlış davrandığını, ama birden, doğru bir laf ettiğini de görmeli. O zaman da şöyle düşünmeliler: Daha önce söyledikleri belki o kadar da yanlış değildi; ya da: Şimdi söyledikleri belki de pek doğru değil. Öyle ya da böyle, filmdeki kişi söylediklerini dokunaklı biçimde söylüyor. Brice Parain, *Hayatını Yaşamakta,* doğruya ulaşılması için yanlışlar yapılmış olması gerektiğini söyler.

Seyirci özgürdür öyleyse. Sorunun karmaşıklığını filmi seyrederken anlamış da olabilir, ama bu, söz konusu karmaşıklığın daha önce var olmadığı anlamına gelmez. Öyleyse, soruna, işin içinden bir türlü çıkamayan birinin görüş açısından da yaklaşılabilirdi. Sa-lan'ın bağışlanıp bağışlanmaması konusunda saatlerce tartışmak değildi önemli olan; ona ateş edebilecek durumda olanların o işi yapıp yapmayacaklarıydı. İnsan o durumda kalmadıkça bir karar veremez. *KüçükAsker'de* benim göstermek istediğim şey bir "durum"du. İçinde bulunulan o durumda söylenen şeylerin o anda ağızdan çıkabileceği kabul edilirse, filmde söylenen şeyler üzerinde pek fazla durulmaması gerektiği anlaşılır. Filmdeki tip gariptir, aklı karışmıştır ama sahte değildir. O, bulduğu çözümün doğruluğuna inanır; bense, o çözümün ne doğru ne de yanlış olduğunu söylüyorum; olabilir,

diyorum sadece. Hem zaten, daha sonraki olaylar birçok noktada beni haklı çıkardı.

Küçük Asker, politik olaylardan kaynaklanan maceraların yaşandığı bir polisiye filmdir. Tıpkı, Dashiel Hammett'in, içine politik öğeler karıştırdığı polisiye romanı, *Red Harvest (Kızıl Hasat)* gibi. Ahlak konusunda, psikolojik durumlar üzerine fikirlerim var, bunları politik olaylardan doğan durumları temel alarak tanımlıyorum. Hepsi bu. Bu olaylar karışık; ne yapalım ki öyle. Öyle olmasına filmindeki kişiler de üzülüyor. Benim filmim, İspanya iç savaşı patladığında yirmi yaşında olmadığına üzülen bir kuşağın filmidir.

Subor için, kendine sorular sormak önemliyse, seyircilerin kendilerine soru sormaları bundan daha az önemli değildir ve benim için önemli olan da, seyircilerin kendilerine soru sormalarıdır. Filmi gördükten sonra insanlar kendi kendilerine, "Bize bunları gösterdi, ama çözüm yolunu göstermedi," diyorlarsa, filme kızmak yerine, minnettar olmaları gerekir. Sorular iyi sorulmamış mı? Tabii ki öyle olacak, çünkü film, bazı soruları iyi soramayan bir tipi anlatıyor.

Cahiers: Filmin kişisini, iç dünyasına dışarıdan bakılan biri olarak tanımlayabilir miydiniz?

Godard: Hayır. Bana göre, iç dünyasına içeriden bakılan biri. Dışındaki dünyanın öyküsü anlatıldıkça onunla birlikte olmak, olayları onun görüş açısından görmek gerekir. Film, gizli tutulmuş bir günlük, bir not defteri gibidir; ya da, insanı adeta suçlayan bir kamera karşısında kendini haklı çıkarmaya çabalayan birinin, tıpkı


Michel Subor *Küçük Asker*'de.

Michel Subor *Küçük Asker'*de.

bir avukat ya da ruh hekimi önündeymişçesine kendi kendisiyle konuşmasıdır. *Hayatını Yaşamakta* ise tersine, kamera bir tanıktır. Ama o filmde, oyuncunun katkısı çok fazla; fikirlerimi belirlememde bana yardımcı oluyor. Subor, kahramanın biraz deli, kaybolmuş, afallamış yanını vurguluyor; bunu yaparken de çoğunlukla kendine özgü tepkileri, refleksleri işe karışıyor.

Cahiers: Serseri Aşıklar *deneyinden ne yönde yararlandınız?*

Godard: Bana yararı oldu, ancak *Küçük Asker'i* çekerken çok zorlukla karşılaştım. Çekimi on beş günde bitirebilirdik. Duraklamalarla iki ayımızı aldı. Düşünüyordum, tereddüt ediyordum. *Serseri Aşıklar'da* olduğu gibi, her şeyi istediğim gibi söyleyemezdim. Belirli şeyleri söyleyebilirdim ancak; peki ama, neyi? Neyse ki ne söylenmeyeceğini bilmek de bir şeydi; söylenemeyecekleri çıkara çıkara, geriye söylenecek şeyler kalıyordu.

Şimdiyse ne yapmam gerektiğini daha iyi biliyorum; filmin önemli anlarını yazıyorum, bu da bana yedi ya da sekiz noktayı içeren bir doku sağlıyor. Aklıma yeni fikirler geldikçe yaptığım şey, onları hangi noktaya, hangi sahneye yerleştirmem gerektiğini kendime sormak oluyor. Aklıma yeni fikirleri getiren aslında, filmin dekoru. Hatta, hareket noktam çoğu kez dekor oluyor. Cenevre, bildiğim bir dekor örneğin; savaş sırasında orada yaşamıştım. Senaryonun yazılmasından sonra, çekim yeri nasıl saptanır anlamıyorum. Önce dekoru düşünmek gerekiyor. Özellikle biri çıkıp da, kendisinin bilip tanıdığı bir odayı düşünerek, "adam odaya girdi,” yazıyor-

sa ve çekim de, bildiği bir başka odayı düşünen biri tarafından yapılıyorsa. Böyle bir durum, her şeyi tutarsız kılıyor. Farklı dekorlar içinde aynı şekilde yaşanmaz. Bizim yaşadığımız yerse, Champs-Elysees. *Serseri Aşıklar'dan* önce yapılan filmlerin hiçbiri Champs-Elysees'nin asaletini göstermiyordu. Benim kişilerim burasını günde yüz kez görür; benim istediğim, Champs-Elysees'yi içinden göstermekti. Amerikan filmlerinin dışında, Arc de Triomphe'u pek seyrek görürüz.

Ama bunu yaparken, uygun bulduğum çalışma şekli yine doğaçlamaydı. Oysa, *Serseri Aşıklar'dan* sonra, "Bu iş artık bitti!" demiştim. Onun için de,

en ince ayrıntısına kadar hazır bir senaryodan yola çıkmıştım, *Kadın Kadındır'm* senaryosundan. Ne var ki, onu çekerken yaptığım doğaçlama, ötekilerden daha fazla oldu. *Serseri Aşıklar'da,* akşam yazıyor, ertesi gün çekim yapıyordum; *Küçük Askerde,* çekimin yapılacağı sabah yazmaya başladım; *Kadın Kadındır'* daysa, stüdyoda, oyuncular makyajlarını yaptıkları sırada yazıyordum. Yine de insan bula bula, uzun süreden beri düşünmekte olduğu şeylerden başka bir şey bulamıyor yazmak için. *Hayatını Yaşamakta,* sabah, "oval portre" sahnesi geldi aklıma, ama öyküyü bilmemden ötürü. Çekim sırasında aklıma geldiğinde onu unutmuştum; kendi kendime, "Bunu kullanmalı!" dedim. Oysa, öyle bir noktaya gelmiştim ki, nasıl olsa bir şeyler bulacaktım. O gün olmasa bile, ertesi gün mutlaka bir çözüm bulacaktım.

Hep uyguladığım bir yöntem var: Küçük bütçeli filmler yaptığım için, on beş günlük gerçek bir çalışma gerektireceğini bildiğim halde, yapımcıdan beş hafta süre isterim. Çekimi dört hafta süren *Kadın Kadındır'da* ikinci hafta boyunca hiçbir çalışma yapmamıştık. İşin en zor yanı, insanları her an çalışmaya hazır olarak bekletmek. Bazen, kendilerinden isteyeceğim şeyi öğrenmeleri için bütün gün öylece oturmaları gerekiyor. Çalışmanın yeniden başlayacağı ana kadar bir yere kaybolmamalarını istiyorum. Bu da, onlar için çok sıkıcı. Bundan dolayı da birlikte çalıştığım kimselere her zaman iyi para ödenmesini sağlarım. Oyuncuların canını sıkan şeyse daha da başka; bir oyuncu, sahici olmasa da canlandırdığı kişiliğe, bütünüyle hâkim olmak ister. Oysa, benimle çalıştıklarında, bu izlenimi pek ender alırlar. İşin korkunç yönü, bir ressamın çalışırken


Kadın Kadındır'ın çekiminde.

doğal olarak yaptıklarını (durur, biraz geri çekilir, cesareti kırılır, cesaret bulup yeniden çalışmaya koyulur, her şey yolundadır artık) sinemada

yapabilmenin çok zor olması.

Ama bu yöntem herkes için geçerli değildir. Sinema yönetmenleri iki büyük sınıfa ayrılır. Eisenstein ve Hitchcock'u da içine alan kesim, yapacakları filmin yazabildikleri ölçüde tamamını yazar. Ne istediklerini bilirler, her şey kafalarının içindedir, her şeyi kâğıda dökerler. Bu tür yönetmenler için çekim, pratik uygulamadan başka bir şey değildir. Yapılması gereken, tasarladıklarına en yakın şeyi ortaya çıkarmaktır. Resnais öyledir, Demy de. Ötekiler, içlerinde Rouch'un da bulunduğu kesim, ne yapacağını tam olarak bilmez ve sürekli araştırır. Ortaya çıkardıkları işte bu araştırmanın filmidir. Bir yerlere varacaklarını bilirler, buna yetenekleri vardır, ama tam olarak nereye? Birinciler dairesel film yaparlar, ikincilerin yaptığıysa düz doğrultudadır. Renoir bunların ikisini birden yapabilen ender yönetmenlerdendir; evirnliliği de bundan kaynaklanır.

Rossellini'yse daha başkadır. O, nesneler üzerinde doğru, bütünsel görüşe sahip olan tek yönetmendir. Bunun için de, çektiklerini, çekilmesi mümkün olan tek biçimde çeker. Bir Rossellini senaryosunu hiç kimse filme alamaz, çünkü buna kalkışacak olanların aklına, onun kendi kendine hiç sormadığı sorular takılacaktır hep. Dünyayı görüşü o kadar doğrudur ki, biçimsel olsun ya da olmasın, ayrıntıları görüşü de o ölçüde doğrudur. Rossellini'de bir plan güzeldir, çünkü doğrudur; ötekilerin çoğundaysa, bir plan, gü-

zel düştüğünden dolayı doğruluk kazanır; olağanüstü bir şey yapmayı denerler, eğer gerçekten öyle olursa, yaptıklarının doğru bir nedene dayandığını görürler. Rossellini'yse, öncelikle, yapılması için nedenler bulunan şeyi yapar. Yaptıkları güzeldir, çünkü yapılmış, ortaya konmuşlardır.

Güzellik ve doğru olanın görkemi iki kutupludur. Doğruyu arayan yönetmenler vardır; bulacak olurlarsa, buldukları şey de doğru olacaktır. Bu iki kutbu, belgeselde ve kurgusalda buluruz. Bazıları belgeselden hareket edip -giderek çok karmaşık yapıda filmler yapmaya başlayan Flaherty gibi- kurgusal olana varır. Ötekilerse, kurgusal olandan hareket edip belgesele varır: Eisenstein montajı *bitirdiğinde* ortaya çıkan *Que viva* Mexico'dur (Yaşasın Meksika).

Cocteau'nun deyişine göre (sanırım Orphee'deydi), sinema "yaklaşmakta olan ölümü” filme alan tek sanattır. Filme alınmakta olan kişi yaşlanmaktadır ve ölecektir. Demek ki, yaklaşmakta olan ölümün bir ânı filme alınmaktadır. Resim hareketsizdir, sinema ise ilginçtir, çünkü yaşamı ve yaşamın ölümlü yanını yakalar.

Cahiers: Peki, ya siz hangi kutuptan yola çıkıyorsunuz?

Godard: Daha çok, belgeselden yola çıkıp, ona kurgusal olanın gerçekliğini veriyorum sanırım. Bundan dolayı da, hep profesyonel ve yetkin oyuncularla çalıştım. Onlar olmasaydı, filmlerim o kadar iyi olmazdı.

İlgimi çeken bir başka şey de, işin tiyatro yanı. Somutu aradığım *Küçük Asker'i* yaparken farkına vardığım bir şey oldu; somuta yaklaştığım ölçüde tiyatroyayaklaşıyordum. *Hayatını Yaşamak* hem çok somut hem de içinde tiyatro öğelerinin bol bulunduğu bir film oldu. Sacha Guitry'nin bir oyununu ya da *Sei Personaggi in Cerca d'Autore'u* (Altı Kişi Yazarını Arıyor) filme alıp, tiyatronun ne olduğunu sinema aracılığıyla göstermek isterdim. İnsan gerçekçi ola ola tiyatroyu keşfediyor; tiyatroya özgü şeylerin üstünde durdukça da... La *Carrozza d'Oro*'nun (Altın Araba) kutuları gibi, tiyatronun gerisinde yaşam var, yaşamın gerisindeyse tiyatro. Düşselden yola çıkıp gerçeği keşfettim; ama gerçeğin gerisinde yine düşsel var.

Truffaut, sinemada hem Melies'e özgü bir yan, yani gösteri yanı, hem de Lumiere'e özgü bir yan, yani araştırıcı yan olduğunu söylüyordu. Bugüne kadar yaptıklarımı çözümlediğimde, temelde hep gösteri biçimi altında araştırma filmi yapmak istemiş olduğumu görüyorum. Belgesel olan, bir insanın belli koşullarda bulunması. İşin gösteri yanıysa, sizin bu insanı bir gangster ya da gizli ajan kimliğine sokmanızla başlıyor. *Kadın Kadındır'ın* gösteri yanı, kadının bir oyuncu olması, *Hayatını Yaşamaktaysa* fahişe olması.

Yapımcılar, "Godard, ne isterse ondan, Joyce'dan, metafizikten ya da resimden söz eder, ama işin ticari yanını da hiç ihmal etmez," diyorlar. Bense öyle düşünmüyorum; filmlerimde iki değil, bir tek şey görüyorum. İşin sıkıcı yanı şu ki, *Kadın Kadındır'da,* yapımcı olan Carlo Ponti

başlangıçta filmi Zavattini havasında olacak sanıyordu. Gördükten sonraysa...

Cahiers: Bufilmi, ötekifilmleriniz arasında nereye koyuyorsunuz?

Godard: Truffaut'nun *Jules et Jim'i* (İki Sevgili/Jules ve Jim) gibi, benim ilk gerçek filmimdir. Zaten senaryosunu *Serseri Aşık-lar'dan* önce yazmıştım, ama o dönemde De Broca yapmıştı filmi. Çektiğim bütün filmler içinde, senaryosuna en çok benzeyen odur. Senaryoya en ince ayrıntısına kadar, noktasına virgülüne kadar uymuştum. Çekim senaryosunu yazmak için başından kalkmıyordum. Bakıyordum, "Genç kadın evden çıkar," diyordu. Kendi kendime, "Ne yapacak, ne görecek? Sokaktaki yaşlıları mı? Peki öyleyse, bugünkü çalışma planım bu olacak," diyordum. Yani benim için sorun, uzunluk değil, kısalık; elimde iki sayfalık bir senaryo varsa, ondan bir buçuk saatlik bir çalışma çıkaramayacağımdan hep korkanın. Ama, ellerinde altmış sayfalık bir senaryo olup uzunluk sorunu yaşayanların derdini de anlanm.

Filmin genel havasını Chaplin'in bir cümlesine dayandırdım: "Tragedya, yaşamın yakın plan çekimiyle filme alınması, komedya ise genel çekimidir," diyordu. Ben, yakın plan kullanıp bir komedya yapacağım, film de traji-komik olacak dedim. Stemberg'in *Jet Pilot'ı* da (Jet Pilotu), yakın plan çekimli bir komedyaydı. Öyle olduğu için de seyirciler tutmadı. *Kadın Kadındır* da Fransa'da tutulmadı, ama düşünce canlılıklarıyla ünlü ülkelerde, Belçika'da, Danimarka'da, Hollanda'da çok iyi karşılandı ve *The Guns of Nava*-rone'dan (Navaron'un Toplan) daha fazla hasılat yaptı.

Cahiers: Kişiliğinizi en çokyansıtanfilm o mu?

Godard: Sanmıyorum, ama en çok sevdiğim film. Preminger için *The Fan* (Yelpaze) neyse, bu film de benim için o. Hasta çocuklar daha çok seviliyor.

O film benim için, aynı zamanda rengin ve doğrudan ses kaydının da keşfi oldu; öteki filmlerimde eşleme hep sonradan yapılmıştı. Konu, öteki iki filmimde olduğu gibi, bir insanın belli bir durumdan nasıl kurtulduğunu anlatır. Ama o konuyu yeni bir müzikal gerçekçilik kavramı içinde ele aldım. Bu, mutlak bir çelişkiydi ama o filmde beni ilgilendiren şey de

buydu. Belki bir yanılgıdır, ama insanı baştan çıkaran bir yanılgı. Konuyla da uygun düşüyordu, çünkü bir kadının, dünyanın en doğal isteğini, çocuk sahibi olma isteğini saçma bir biçimde dile getirişini işliyordu. Ama film bir müzikal komedi değildir. Müzikal komedi *düşüncesini* taşır sadece.

Zaten, gerçek müzikli sahneler yapma konusunda uzun süre kararsız kaldım. Sonunda, müzik kullanarak kişilerimin, konuşurlarken sanki şarkı söylüyorlarmış havasını vermeleri düşüncesini yeğledim. Zaten müzikal komedi artık öldü. *Elveda Philippine* de bir bakıma müzikal komedir, ama film türü olarak artık bu tür öldü. Amerikalılar için bile bu böyle; kalkıp da *Singin'in the Rain'i* (Yağmur Altında) yeniden yapmanın bir anlamı yok. Başka şeylerin yapılması gerekiyor. Benim filmimde de söylenen işte bu: *Küçük Asker in* İspanya iç savaşının özlemi olması gibi, o da müzikal komedinin özlemi.

İnsanların hoşlanmadığı herhalde süreksizlik, ritm değişiklikleri ya da tonun kaybolması oldu. Belki de işin tiyatro, *cinema deli' arte* yanıdır. Oyuncular hem oyun oynuyor hem de bizi selamlıyor; onlar da, biz de, oyun oynadıklarını, güldüklerini, aynı zamanda da ağladıklarını biliyoruz. Sonuçta, kendini teşhir etmedir bu, ama zaten benim yapmak istediğim de buydu. Oyuncular, kameranın sağladığı olanaklar içinde hareket eder hep; geçit törenidir. Bense, geçit töreni sırasında bile insanlar Colombine'e gözyaşı dökebilsinler istiyordum. *Hayatını Yaşamaktaysa* tersine, insanların kameradan durmadan kaçtıkları izleniminin edinilmesi gerekir.

Kadın Kadındırda "scope"u da keşfettim. Sanıyorum ki, filmin normal boyu bu; l,33 ise keyfi kalıyor. l,33'ü onun için, keyfi olduğu için çok seviyorum. Oysa "scope", her türlü çekimin yapıla-


Anna Karina *Hayatını Yaşamak*'ta.

bileceği bir boyut. 1,33 öyle değil, ama olağanüstü. 1,66'ysa ne o ne de bu. Ara boyutları sevmiyorum. *Hayatını Yaşamak* için "sco-pe" kullanmakta tereddüt ettim, sonra vazgeçtim, çünkü biraz fazla duygusal bir boyut. 1,33 daha katı, daha sert. Buna karşılık *Serseri Aşıklar'da* "scope”u kullanmadığıma pişmanım. Pişmanlık duyduğum tek şey bu. *Küçük Asker'e* gelince, onda kullanılan çerçeve oranı filme çok uygun.

Ama insan birçok şeyi iş işten geçtikten sonra görüyor. Bu da işin sürpriz yanı. Yapacağınız şeyi en ince ayrıntısına kadar inceden bilirseniz, oturup yapmaya değmez. Bir gösteri bütünüyle yazıya geçmişse, onu filme almak neye yarar? Edebiyatın peşinden gidecek olduktan sonra sinema ne işe yarar? Bir senaryo yazarken, ben de her şeyi kâğıda geçirmek istiyorum, ama başaramıyorum. Yazar değilim ben. Bir film yapmak, üç işlemi, düşünceyi, çekimi, montajı üst üste getirmek demektir. Her şey senaryoda bulunamaz ya da senaryoda her şey varsa, insanlar onu okurken gülüyor ya da ağlıyorlarsa, yapılacak şey, onu bastırıp kitapçılarda satmaktır.

Benim avantajlı yanım, elimde bir kenara atılmış ya da sürüklenip duran senaryo olmaması. Sıkıntısını çektiğim tek şey var, o da bir yapımcıyla anlaşma imzalayacağım zaman, adamın neye imza attığını bilememesi. Onun kafasında beliren soruyu ben de kendi kendime soruyorum. Bir

yapımcının hoşuna giden, işe başlarken kafasında canlandırdığı filmin benzerini yapacağına onu inandıran yönetmenlerle çalışmaktır.

Cahiers: Bu görüş ayrılıkları sizi bazı tasarılardan vazgeçmeye itti mi?

Godard: Hakim'ler bana Eva'yı (Aldatan Kadın) teklif ettiler. Her şeyden önce önerilen oyuncuları sevmiyordum. Ben Richard Burton'ı istiyordum. İlke olarak, onlar da çok istiyorlardı. "Ona telefon ederiz," diyorlardı. Ben de onlara, "Telefon orada," diyordum. 'Tabii, ama, hay allah, ya evde yoksa!" diyorlardı. İstemediklerini anladım. Kadın oyuncu olarak da, beş-altı yıl öncesinin Rita Hayworth'unu düşünüyordum. Sonuç olarak, filmi Amerikan artistleriyle yapmak istiyordum. Sinemada, çalıştığınız insanlar Amerikalı değilse, onlarla ne yapacağınızı bilemezsiniz. Bir Fransızın kalkıp da, "Ben senaryo yazarıyım," demesi ne ifade eder? Değildir ki. Oysa, bir Amerikalı için, olması ya da olmaması fark etmez. Bu işlerde Amerika kokan şey, onların söylence niteliği kazanmış olan yaratıcı yönleridir.

Aldatan Kadın işi canımı sıkıyordu, çünkü La *Chienne'le* (Dişi Köpek) çok fazla benzerliği olduğunu görüyordum. Üstelik ortada konu da yoktu. Ben yine de onlara şunu önerdim: Bir yapımcının adamın birine, gerçekten yazar olup olmadığını anlamak için, bir kadın hakkında bir senaryo yazmayı teklif etmesi. Bu daha sonra, bir kadını anlatmaya çalışan ama bunu başaramayan bir adamın öyküsüne dönüşüyordu. Ya da o işi başarıyor muydu, bilmiyorum; her neyse, anlatılması gereken bunun öyküsüydü. Yazdığı şiiri göstermek, onu çözümlemek istiyordum. Şöyle yazıyordu örneğin: Dışarı çıktım, hava güzeldi, ona rastladım, mavi gözleri vardı. Sonra, bunları neden yazdığını soruyordu kendi kendine. Sonunda sanırım hiçbir yere varamıyordu; filmin sonu Porthos öyküsünün sonunu andırıyordu biraz.

Yapımcıların hoşuna gitmedi. Hakim'ler kafasız insanlar değil, ama savaş öncesinin bütün büyük yapımcıları gibi, ne yapacaklarını pek bilemiyorlar. Eskiden yapımcı ne tür film yapması gerektiğini bilirdi. Seçilecek üç ya da dört yön vardı; her yapımcının da yönü belliydi. Braunberger o zaman da piyasadaydı ve seçtiği yön ötekilerden başkaydı. Bugünse, seçilebilecek binlerce yön var. Bra-unberger'e bir şey olmadı, çünkü hâlâ kendi küçük yolunda ilerliyor; *Ben Hur* filmini çekenler de hâlâ kendi yollarında

gidiyorlar. Ama yapımcıların yüzde sekseni ipin ucunu kaçırdı. Eskiden, "Du-vivier ile film yapacağım," diyebiliyorlardı, ama ya bugün? Ne büyük filmler yapabilirler ne de küçük entelektüel filmler. Her şey birbirine girdi. Büyük şirketlere gelince, onlar da ne yapmaları gerektiğini bilebilecek kadar büyük değiller.

Bu durumda da şöyle diyorlar: Antonioni var, *La Notte* (Gece) şimdiye kadar 200 bin giriş yaptı, onunla bir film yapalım. Onlara ipin ucunu kaçırtan, yaptıkları şeyi neden yaptıklarını bilememeleri. Kendilerinden bu şekilde ve yanlış zamanda yararlanılan Losey, Antonioni onlara hiçbir şey kazandırmaz. Kırk yıl boyunca bir tür sinema dünyası içinde yaşamış olan bu insanlar artık buna uyum sağlayamazlar. Hakim'lerle yaptığım anlaşmada, isterlerse montajı istedikleri şekilde yeniden yapabileceklerine dair bir madde vardı. Şaşakalmıştım. Bana, Duvivier'nin, Came'nin ve diğerlerinin bu tür anlaşmalar yaptıklarını söylemişlerdi.

Bir şey bildikleri yok. Seyirci de onları yanıltıyor. Eskiden bir şeyden haberleri olmadığını bilmezlerdi. Bugün biliyorlar. Ama, yapımcılar hakkında yine de fazla atıp tutmamak gerekir, çünkü işletmecilerle dağıtımcılar onlardan beş beter. Aslında yapımcılar bizler gibi parası olmayan, ama film yapması gereken insanlar. Bizimle aynı kıyıdalar, çalışırken kimse tekerlerine çomak sokmasın istiyorlar ve bizim gibi onlar da sansüre karşı. Dağıtımcılar ile işletmeciler ise yaptıkları işe gönül vermiş insanlar değil. Oysa, mesleğine âşık olmayan bir yapımcıya hiç rastlamadım. Bir işletmeciyle karşılaştırıldığında, yapımcıların en kötüsü onun yanında şair kalır. Deli, budala, aptal, saf, geri zekâlı bile olsalar hepsi sevimli insanlar. Paralarını, ne getireceğini bilemedikleri işlere yatımlar, çoğu zaman kafalarına estiği gibi. Bir yapımcı çoğunlukla, eline bir kitap geçiren ve birden, bu kitaptan bir film yapmaya kalkan kimsedir. Olur mu, olmaz mı, bunun önemi yoktur, kafasına taktığını mutlaka yapacaktır. İşin kötü yanı, çoğu zaman zevk sahibi olmadığından, kötü kitaplar satın alır. Ama yine de bir gösteri girişimcisi, bir panayır tiyatrocusudur, o yüzden de, ne tür bir adam olursa olsun sevimli kişidir. Ve çalışır durur. Bir yapımcı, bir dağıtımcıdan daha çok ter döker, bir dağıtımcı da bir işletmeciden. Dağıtımcılar ile işletmeciler memurdurlar, işin korkunç yanı da budur. Bağımsız ve özgür olan yapımcıları sanatçıların yanında saymak gerekir. Memurların kafasındaki ideal, aynı filmin, her gün, aynı saatte, aynı sayıda

seyirciyi salona çekmesidir. Sinemadan bir şey anlamazlar, çünkü sinemanın temsil ettiği şey memur zihniyetinin tam tersidir.

Seyirciye gelince, o ne aptal ne de akıllıdır. Ne olduğunu da kimse bilmez. Kimi zaman insanı şaşırtır, genellikle de düş kırıklığına uğratır. Seyirciye güven olmaz. Bir bakıma işin mutlu bir yanı da var; seyirci değişmekte. Eskinin ortalama sinema seyircisi televizyon seyircisi haline geldi. Sinema seyircileri bölünüyor; cumartesi, pazar seyircileri var, bir de bir şeyler arayanlar var. Yapımcılar bana seyirciden söz ettiklerinde, "Onların ne olduklarını bilen benim," diyorum, "çünkü bütün sinema salonlarını dolaşan benim, üstelik bilet parasını da kendi cebimden ödüyorum; sizin bir yere gittiğiniz yok, siz olan bitenin farkında değilsiniz."

Serseri Aşıklar, 400Darbe gibi yanlış anlaşıldı. Bir sürü koşulun üst üste gelmesi sayesinde, seyirci tarafından gereğinden çok beğenildi. Bugün yapılsaydı, *Serseri Aşıklar* daha az başarılı olurdu. Başarı binlerce şeye bağlı; insan her şeyi birden hesaplayamaz. *Kadın Kadındır* da yanlış anlaşıldı, ama onda deminkinin tam tersi oldu. Bunun nedeniyse açık: dağıtımcının yanılgısı. Adamlara Hu-nebelle'vari bir şey olarak tanıtıyordu filmi; oysa, işletmeciler gelen filmi gördüklerinde öfke içinde kalıyorlardı. Şimdiyse, yeniden gösterildiğinde, özel bir film olduğu vb. vurgulanıyor ve fena gitmiyor. *Hayatını Yaşamak* ise tersine, bu bakımdan sorun çıkarmadı.

Cahiers: Ondan söz edelim öyleyse. Yapılması kolay mı, yoksa zor mu oldu?

Godard: Yapımı hem çok basit bir filmdi, hem de... Planları sanki karanlığın içinden çekip çıkarmak gerekiyormuş, sanki bir kuyunun dibindeymiş de oradan gün ışığına çıkarılmaları gerekiyormuş gibi bir şeydi. Bir planı çektiğim zaman kendi kendime, "Tamam, rötuş yapacak hiçbir şey yok," diyordum, ama çekilen planda, çekilmiş o ilk haliyle hata yapmamak gerekiyordu. Göz alıcı şeyler yapmak istemiyordum. Her ne pahasına olursa olsun, şunu ya da bunu yapayım, demiyordum. Tehlikeyi göze almak gerekiyordu. *Kadın Kadındır'da* durum başkaydı, bazı şeylere ulaşmak istiyordum, işin tiyatro yanına örneğin. O yanı, *Hayatını Yaşamak'* ta elde ettim, ama kendime, "Elde etmek için şunu ya da bunu yapacaksın," demeden. Öyle olduğu halde, istediğimi elde edeceğimi biliyordum. Ortaya çıkan şey bir bakıma hakikat-tiyatrosu olmuştu.

Planları bu şekilde çıkarınca, montaja gerek kalmıyor. Yapılacak şey, onları uç uca eklemek. Teknik ekibin günlük çekimlerde gördüğü, aşağı yukarı sonradan seyircilerin gördüğü şeydi. Üstelik, sahneleri sırasıyla çekmiştim. Bileştirme de yapılmadı. Film, yan yana gelmiş bloklar dizisidir. Yapımı için, taşları alıp yan yana koymak yeterliydi. Önemli olan, elini uzatıp gerekli taşı almaktı. Benim için ideal, uygun olanı ilk çekimde elde etmek, rötuş yapmamaktı. Rötuş gerekiyorsa, iş başarılamamış demektir. "İlk çekim" dediğim şey, rastlantıdır. Aynı zamanda da, kesin olandır. Benim istediğimse, rastlantı sonucu kesin olanı elde etmektir.

Tiyatroya özgü gerçekçiliği yakalıyorum. Tiyatroda da, rötuş kabul etmeyen bir bütün söz konusudur. Gerçekçilik hiçbir zaman "hakiki"nin kendisi değildir; sinemadaysa, gerçekçiliğe ulaşmak için zorunlu olarak film hilesine başvurulur. Tiyatroyu, filmdeki konuşmalarla da yakalıyorum; kişilerin konuşmasına kulak vermek gerekiyor, özellikle, seyirciye sırtlarını döndüklerinde, yüzlerini görüp dikkatimiz dağılmadığı zaman. Seslerse, mümkün olduğu kadar gerçektir. Bu sesler, ilk sesli filmleri düşündürüyor bana. İlk sesli filmlerin sesini hep sevmişimdir. Bu seslerde büyük bir gerçeklik vardı, çünkü insanların konuşmaları ilk kez duyuluyordu.

Genel olarak, daha otantik seslere, diyaloglara dönülüyor şimdilerde. Bunu da, bizi kabalıkla suçlamak için kullandılar. *Un Sin-ge en Hiver'de* (Kışın Bir Maymun) yirmi-otuz kez "bok" sözcüğü geçer, *Les Bonnes Femmes'da* (İyi Kadınlar) iki-üç kez. İnsanların kaba buldukları şey işte bu, kaba buluyorlar çünkü Audiard filmde, her gün duyduğumuz konuşmaların dışına çıkmıyor. Bir kız bir delikanlıya, "Hıyar herif, senden nefret ediyorum!" derse, gerçek yaşamda bu söz insana koyar. Öyleyse sinemada söylenen şeyler de insana gerçek yaşamda yaptığı etkiyi yapmalı. Buysa, insanların hiç kabullenemedikleri şey. *İyi Kadınlar* işte bunun için ilgi görmedi; doğru ve gerçek bir filmdi, ama insanları etkiliyordu. Salondaki insanlar, perdeye değil de, aynada kendilerine bakıyormuş gibiydiler.

Cahiers: Hayatını Yaşamak'ı *yaparken hareket noktanız neydi?*

Godard: Ne yapacağımı tam olarak bilemiyordum. Bilmediğim şeyleri aramayı, bildiğim şeyleri tekrarlamaya yeğ tutarım. Gerçekten, film bir solukta ortaya çıktı, bir oturuşta bir yazıyı biti-rircesine. *Hayatını Yaşamak*, insanın hayatta birdenbire yakaladığı, bir saatliğine, bir günlüğüne ya da bir

haftalığına kendini iyi hissetmesine yol açan dengeye benzer bir şey oldu benim için. Filmin yüzde altmışında perdede görünen Anna ise biraz mutsuzdu, çünkü yapacağı şeyin ne olacağını önceden bilemiyordu bir türlü. Ama bir şeyler yapma çabasında o kadar içtendi ki, sonunda işi yürütmesini sağlayan bu içtenlik oldu. Ben de kendi hesabıma, ne yapacağımı tam olarak bilmemekle birlikte, filmi yapmayı o kadar içtenlikle istiyordum ki, paylaşılan bu içtenlik başarılı olmamızı sağladı. Vardığımız yerde bulduğumuz, başlangıçta ortaya koyduğumuz şeydi. Değişik oyuncularla çalışmayı çok severim, ama Anna ile çalışmanın yeri benim için başkadır. Sanıyorum ki sahip olduğu yeteneklerin bilincine mutlak olarak ilk kez bu filmde varıyor ve bunları kullanıyordu. *Küçük* Asker'deki sorgulama sahnesi örneğin, Rouch tarzında yapıldı; ona soracağım sorulan önceden bilmiyordu. Buradaysa, oynarken, eline aldığı metindeki sorulan sanki bilmiyormuş gibi davrandı. Sonuç olarak, büyük bir kendiliğindenlik ve doğallık elde ettik.

Oyuncular filmi, içlerinde sakladıkları bir tür ikinci kişilikle yaptılar ve yeteneklerini en iyi ortaya koyan da yalnız Anna olmadı. Coutard en iyi resimlerini vermeyi başardı. Filmi yeniden gördüğümde beni şaşırtan şey, hiç de öyle olmadığı halde, yaptığım filmlerin sanki bir bileşime en fazla ulaşmış olanıymış izlenimini vermesiydi. Hammaddeyi, yusyuvarlak çakıl taşlarını alıp art arda dizdim ve bu malzeme kendiliğinden organize oldu sanki. Üstelik -ki bunun farkına ancak şimdi varıyorum- genel olarak nesnelerin renklerine dikkat ederim, siyah beyazda bile; oysa burada etmemiştim. Siyahlar siyah, beyazlar da beyazdı. Çekim sırasında oyuncuların üstünde günlük giysiler vardı; Anna'nın dışında; ona bir etek, bir de kazak satın almıştık.

Cahiers: Peki.filmin on iki tabloya bölünmesi niye?

Godard: Niye on iki, onu pek bilemiyorum ama, niçin tablolara bölündüğünü biliyorum: Çünkü işin tiyatro yanını, Brecht yanını vurguluyor. İşin, "Matmazel Nana Filanca'nın Maceraları" yönünü göstermek istiyordum. Filmin sonu da çok teatral; son tablonun ötekilerden çok daha fazla teatral olması gerekiyordu. Üstelik bu bölümleme, nesnelerin dış görünüşünü karşılıyor, ki bu da, bu görünüşün ardındakiler veriliyormuş duygusunu uyandıracaktı; *Yankesicideyse* tersine, nesnelere içeriden bakılır.

Peki, bu iç dünya nasıl verilecekti? Nesnelerin dışında kalarak, tabii bunu akıllıca yaparak.

En değerli tablolar portrelerdir. Velasquez var örneğin. Portre yapan bir ressam, bir insanın yüzünü sadece dış görünüşüyle verir, oysa o dış görünüşü aşıp bize ulaşan bir şeyler vardır. Çok gizemli bir şeydir bu. Bir maceradır. Film, entelektüel bir maceraydı; ilerleme halindeki bir düşünceyi filme almaya çalıştım; ama, bu nasıl başarılabilirdi? Her zaman altından kalkılacak bir iş değil.

Ne olursa olsun, dış görünüşü aşan bir şeyler var. İşte bundan dolayı, Antonioni'nin sineması, içerdiği iletişimsizlik yanıyla, benim yaptığım sinema değil. Rossellini bana, Antonioni'nin günahlarına çok yaklaştığımı, onlardan kıl payı kurtulduğumu söyledi. Bu tür sorunlar karşısında, insanın iyi niyetle davranmasının yeterli olduğunu düşünüyorum. "Bir insana ne kadar çok bakarsak, onu o kadar az anlarız," demek bana göre yanlış. Ama insanlara gereğinden çok bakarsanız sonunda bunun neye yaradığını kendi kendinize sormanızın kaçınılmaz olacağı da doğru. Bir duvara hiç durmadan on saat bakarsanız, duvar hakkında kendinize sorular sormaya başlarsınız; oysa duvar duvardır. Gereksiz işler açarsınız başınıza. İşte bundan dolayı film bir taslaklar dizisidir. İnsanların yaşayış biçimine karışmamanız, onlara gözünüzü uzun süre dikmemeniz gerek, yoksa bir an gelir hiçbir şey anlamamaya başlarsınız.

Cahiers: Tasarılarınız arasında Les Carabiniers *(Jandarmalar) var. Onu renkli olarak mı çekeceksiniz?*

Godard: Evet, ama tam olarak nasıl bir renk? Pek fark etmez. Bufiuel'in Robinson'undaki ya da Rossellini'nin *Giovanna d'Arco al* Rogo'sundaki (Jeanne d'Arc) rengi yakalayabilirsem sevinirim. Filmi 16mm yapacağım. 35 mm'ye büyütüldüğünde resimler biraz uçuk olacak, ama bunda bir sakınca görmüyorum. Belki daha da yakışacak. Filmin espirisi 16 mm çekimi gerektiriyor. Büyük Mitc-hell kameranın esprisiyse başka. *Hayatım Yaşamak'ı* ille de büyük bir kamerayla çekmek istiyordum. Mitchell'den daha büyük bir kamerayla çekmek istiyordum. Mitchell'den daha büyüğü olsaydı, onunla çekecektim. Mitchell'in biçimini çok seviyorum, gerçek bir kamera havası var onda. *La Paresse* (Tembellik) skecini çekerken canım çok sıkılmıştı, çünkü yapımcı herkesin eline Debrie marka birer kamera

tutuşturmuştu. Debrie, hiç de kamera esprisi olmayan, kare biçimli bir alettir. Belki aptalca ama böyle şeylere çok önem veririm.

Aynı şekilde, elde yapılan çekim ile ayak kullanarak yapılan çekim iki ayrı üslup verir. Cameflex kamerayla sabit çekim yapmak hoşuma gitmez, ayak kullansam bile. Cameflex'i sabit tutmak hüzün verir insana; hareket etmek için yapılmış bir kameradır o. Üstelik, onu sabit tutsanız da, gerçek sabit bir plan elde edemezsiniz. Mitchell'e gelince, o gerçekten sabit çekim kamerasıdır.

Bir de skeç yapacağım. Adamın biri sokağa çıkar, her şey normaldir, ama bir-iki küçük ayrıntı, ona, çevresindeki insanların, nişanlısının artık normal şekilde akıl yürütemediklerini açığa vurur. Örneğin kahveye artık kahve denmediğini keşfeder. Nişanlısı verdiği randevuya gelmiyorsa, artık onu sevmediği için değil, sadece mantığı başka türlü işlediği içindir. Nişanlısıyla artık aynı mantığı kullanmamaktadırlar. Bir gün bir gazete alır ve bir yerde atom bombası patlatıldığını okur, bunun üzerine kendisinin dünyada normal akıl yürüten tek kişi olduğuna karar verir. Değişen hiçbir şey yoktur, ama her şey farklıdır. Rossellini karşıtı bir şey, ama öyle işte.


Jandarmalar.

Jandarmalar daha çok, eski Rossellini'yi, *La MachinaAmmaz-zacattivi*'nin (Kötüleri Öldürme Makinesi), *Dov'e la Libertâ?'nm* (Özgürlük Nerede?) Rossellinisi'ni andıracak. Senaryo o kadar güçlü ki, bana, hiçbir

sorunla uğraşmadan her şeyi filme almak kalacak. Çözümler kendiliğinden gelecek. Film, jandarmaların kendilerine doğru geldiğini gören iki köylünün öyküsü. Onlan tutuklamaya değil, kralın yazdığı bir mektubu vermeye gelmektedirler. Bu, aslında bir seferberlik emridir. Canları sıkılır, ama jandarmalar onlara savaşın müthiş bir şey olduğunu, akıllarına gelen her şeyi yapabileceklerini, istedikleri her şeye sahip olabileceklerini anlatır. Köylüler de ne yapabileceklerini merak ederler. Hesabı ödemeden lokantadan çıkabilecek miyiz? Tabii! Sorular sormayı sürdürürler, en basit hırsızlıktan, en korkunç vahşete kadar. Çocukları katledebilir miyiz? Tabii ki evet! Gözlüklerinin camlarını kırabilir miyiz? O da mümkün. Kadınları cayır cayır yakabilir miyiz? Tabii, tabii! Akıllarına gelen bütün soruların cevabını alınca da kalkıp askere

yazılırlar. Film, bir kötülükler filmi olacak, çünkü köylülerin aklına her defa daha kötü bir fikir gelmekte.

Karılarına mektup yazıp savaşı anlatırlar: Arc de Triomphe'u, Lido'yu, Pyramides'i ele geçirdik, bir sürü kadının ırzına geçtik ve birçok yeri kundakladık; her şey yolunda. Sonunda geri dönerler, ikisi de mutludur, ne var ki sakat kalmışlardır, ellerinde küçük bir bavul vardır; "Dünyanın bütün hazinelerini getirdik," derler. Ve bavuldan, üzerinde bütün ülkelere ait anıtların bulunduğu bir sürü kartpostal çıkarırlar. Onlara göre bu kartpostallar birer tapu senedi gibidir; savaş biter bitmez bütün o anıtların kendilerine teslim edileceğine inandırılmışlardır. Jandarmalar onlara, "Vadiden bağırış-malar geldiğinde, kestane fişekleri patladığında savaş bitmiş, kral da herkese ödüllerini vermeye geliyor demektir; o zaman oraya gidin, istediğiniz her şeyi size versin," derler. Zaman geçer, köylüler bağırışmalar, patlamalar duyar ve vadiye yollanırlar; ne var ki sesler patlayan silahların sesidir (sahneler Kurtuluş'taki sahnelerin aynısıdır). Kral, savaşı kaybetmiş, düşmanla barış imzalamıştır, onun safında savaşanlar da savaş suçlusu sayılmışlardır. İki köylü, servete konacaklarını düşünürken idam edilir. Filmde her şey son derece gerçekçi olacak, olaylara tam anlamıyla tiyatro açısından bakılacak; komandoların çarpıştığı savaş sahneleri görülecek, Fuller'ın filmlerinde olduğu gibi, araya güncel olayları aktaran birkaç plan sıkıştırılacak. Her neyse, o kadar çok anlattım ki, filmi hemen yapmaya hevesim kalmadı.

Cahiers: Kral Übüyü *de yapmak istiyorsunuz.*

Godard: Evet, bir bakıma o da aynı üslupta olacak. "Übü", sinemada, yağmurluğu ve kalıbı bozulmuş şapkasıyla müthiş bir gangster havasına bürünmeli; adamlarıyla birlikte arabalarına atlayıp kahvelere gitmeliler. "Allah kahretsin!" dendiği zaman, insana bu lafı ettirecek bir neden olmalı; "Allah kahretsin, treni kaçırdım!" tonunda söylenmeli ve neredeyse yansız, çok Bresson'vari bir konuşmada geçmeli o laf.

Canımı sıkan şey, "Übü" için düşündüğüm bu havanın, daha önce *Tirez sur le pianiste'de* (Piyanisti Vurun) kullanılmış olması. O filmdeki gerçekçi yan çok başarılı, metin de çok güzeldi. Film bu açıdan olağanüstüydü.

Giraudoux'nun *Pour Lucrece'* ini de (Lucrece İçin) çekmeliyim. O oyunda tiyatro saf haliyle elimin altında olacak, çünkü bir metni yalnızca sözleriyle, onu konuşan seslerle kaydetmek isterdim. Fransa'yı konu alan büyük mü büyük bir film de yapmak isterim. İçinde her şey olan bir film. İki-üç gün sürmeli. Bir dizi-film olabilir bu ve her bölümü bir ya da iki hafta süreyle gösterilebilir. Bir yıllığına kiralanabilecek bir salon bulunursa böyle bir film yapılabilir. Her şey mümkün. Yaşamı her yanıyla göstermek uzun romanlar yazan romancıların tutkusu olmuştur. Ben de, sinemaya giden insanları gösterirdim, onların gördüğü filmi biz de görürdük. Üç gün sonra, tiyatroda izledikleri oyunu izlerdik. Söyleşiler yapmakla görevlendirilmiş bir entelektüelin yaptığı söyleşileri görürdük. Bu söyleşide herkese sorular sorulabilirdi, Sartre'dan Milli Savunma Bakanı'na kadar (Cantal köylülerini, işçileri de ihmal etmeden). Filmde spor da olurdu: yarışlar, atletizm vb. İlkeler saptanıp işin organizasyonu yapılır, daha sonra, görev üstlenenler her yöne dağılırlardı. Filmin çekimi üç-dört yıl sürerdi.

Cahiers: Televizyonu seviyor musunuz?

Godard: Televizyon devlet demek, devletse memurlar, memurlarsa... televizyonun tersi demek. Yani, televizyonun olması gereken şeyin tersi demek istiyorum. Ama televizyon konusunda bir şeyler yapmayı çok isterdim. Televizyon *için* film yapmayı kastetmiyorum, şu sırada zaten sinema için yapıyorum; ama röportaj yapılabilir örneğin. Televizyon, mesleğe başlayanlar için ilk deneyimlerini kazandıkları yer, içinde çalışanlar içinse meslek dışında ilgilenilen bir konu olmalı.

Deneme, söyleşi ya da yolculuk anlatıları türünde programlar yapmak, sevdiğim bir ressamdan, yazardan söz etmek isterdim. Ya da en azından "drama"lar yapmak; ama canlı yayın olarak, çünkü bir tiyatro oyununu filme çekecekseniz bari film halinde olsun. Televizyonda da o şekliyle gösterilecek olursa çok iyi. Televizyon bir ifade aracı değil. Bunun kanıtı da, ekranda gösterilenlerin aptalca oldukları ölçüde insanları büyülemesi, küçük iskemleleri üstüne tünemiş izleyicileri hipnotize etmesi. Televizyon denen şey işte bu, ama böyle kalmayacağını ümit edebiliriz. İşin sıkıcı yanı şu ki, insan televizyon izlemeye başlayınca, gözünü bir daha ondan ayıramıyor. Televizyonu hiç izlememek gerekiyor.

Öyleyse onu bir ifade aracı değil, bir aktarma aracı gibi düşünmek, olduğu gibi kabul etmek gerekir. İnsanlara sanattan söz etmek için kala kala televizyon kaldı diye düşünülüyorsa, onun sunduğu olanakları iyi kullanmak gerekir. Çünkü *Lola Montes* ya da *Alek-sandr Nevski* gibi filmlerden bile -çerçevelemenin bozulmasına, ekranın şişkinliğine, resimlerin griye dönmesine ya da renksizliğe karşın- yine bir şeyler kalıyor. Yapıtın özü kalıyor. *Lola Montes'de,* çoğu planda kaybedilen şey, dikkati daha çok çeken diyaloglarla telafi ediliyordu. Yalnızca diyalogları sayesinde film kendini izletti-rebiliyor, böylelikle de içerdiği özü insanlara verebiliyordu. Bütün iyi filmler için aynı şey söylenebilir: Filmden çok az şeyin kalması bile bütünün kaybolup gitmesini engelliyor. Demek ki televizyon, gösterilen şeylerin en azından özünü aktarıyor, ki bu da sadece özünün aktarılması önemli olan yapıtları bir yana koyacak olursak, çok önemli.

Tuhaf olan şu ki, çerçeveleme ve kompozisyona dayanan *Nevs-ki,* kıyıma uğraması kaçınılmaz olduğu halde, televizyonda iyi görüntü veriyordu; oysa aynı (teşbihte hata olmaz) teknik zorunluluklar söz konusu olduğu halde Jean Prat'm *Perses'i* (Persler) hiç de aynı sonucu vermiyordu. Nevski'nin güzel olduğu hissediliyordu. Drama türü bir yapıtta ilginç olan, "güzel yapmak", ortaya güzel resimler koymak değil. Buna karşılık bu sözü edilenler, bir söyleşi yapılırken, karşınızdaki kişinin güzel olduğunu, güzel şeyler söylediğini vurgulayabilmek için birden önem kazanabilir.

Yolculuk filmleri de yapılmalı. Rossellini'nin Hindistan üzerine yaptığı film çok güzeldi. Yolculuğa çıkan birine, "Yalnız bir-iki kişi veriyoruz,

ilginç bulduğunuz şeyleri onlara söyleyin, sizin adınıza görüntülesinler," denebilir. Bunun için, Marsilya'ya kadar uzanmak yeterli. Ya haberler? Olağanüstü haber programları yapılabilirdi. *Cinq colonnes a la une* (1. Sayfaya Beş Sütun) programı dâhice hazırlanmış izlenimi veriyor, ama yayımlanan diğer programlarla kıyaslandığı için. Haberlerin sunuluşunda, Melies'in filmlerinde görüldüğü gibi, olayları yeniden kurma yoluna neden gidilmesin? Bugün örneğin, Castro ile Kennedy'yi ekranda oyuncular canlandırabilir: İşte Castro ile Kennedy'nin acıklı öyküsü! .. Buna, konuyla ilgili haberler de eklenir, insanlar tutkuyla seyreder. Bundan eminim. Ama Fransa'da bu tür şeylerin, *Uç Kuruşluk Opera* havasında verilmek yerine, kabare tiyatrosuna dönüştürülme tehlikesi olduğu da doğru. Oysa bu işi çok ciddiye almak gerekir. Brecht çok ciddi. Ama Brecht Fransa'da tutulmuyor. Fransa'da her şey bölümlere ayrılmış durumda. Komik var, trajik var. Shakespeare'de olduğu gibi, ikisini birden içeren dram var. Ve Shakespeare Fransa'da tutulmuyor. Komik ise, bulvar tiyatrosuyla kabare tiyatrosunu içeriyor, oysa bunları birbirine karıştırmamak gerek.

Peki, ya günlük olaylar? Onlar da, *France-Soir'da* gördüğümüz gibi verilmeli. Haber dediğin öyle olur. Bu konuda insanlara sunulabilecek olağanüstü tek şey, temsili olarak canlandırılan cinayetler. Öncelikle gerçek olaylardan aktarılmış olmaları nedeniyle, sonra da onlara sürükleyicilik veren tatbikat yanlarıyla. Röportaj ancak içine kurgusallık sokulduğu zaman ilginç hale geliyor, kurgusallı-ğın ilginçliğiyse kendisini belgesellikle doğrulamasına bağlı.

Yeni Dalga da kısmen, kurgusallık ile gerçeklik arasındaki bu yeni ilişkiyle tanımlanır. Öte yandan, artık var olmayan bir sinemanın verdiği hüzünle, ona duyulan özlemle de tanımlanır. Tam sinema yapılabilecek bir zamanda, sizi sinema yapmaya heveslendiren türdeki sinemayı artık yapamıyorsunuz. Yeni Dalga'nın hiç gerçekleşmeyecek olan bir düşü de, *Spartaküs'ü* Hollywood'da on milyon dolarlık bütçeyle çevirebilmekti. Bana gelince, fazla pahalıya mal olmayan küçük filmleryapmaktan rahatsız olmuyorum, ama Demy gibileri çok mutsuz.

Yeni Dalga'nın pahalı filmlerin karşısına ucuz filmlerle çıkmak olduğu sanıldı hep. İlgisi yok. Nasıl gerçekleştirilirse gerçekleştirilsin, amaç, kötü filmin karşısına iyi film koymaktı sadece. Ne var ki film yapabilmek için

onu ucuza mal etmekten başka çare yoktu. Ucuza mal olan bazı filmlerin daha iyi olduğu doğrudur, ama pahalıya mal olduğu halde belirli bir çizgiyi tutturmuş filmleri de unutmamalı.

Cahiers: Peki, Hayatını Yaşamak'ı *yapmanız için size yüz milyon vermiş olsalardı?*

Godard: Hayatta kabul etmezdim. Film ne kazanırdı ki? Yapacağım şey, birlikte çalıştıklarıma daha çok para vermek olurdu, o kadar. Ama, dört yüz milyona çıkacak bir filme yüz milyon teklif edecek olsalar, onu da kabul etmem. Pahalı film teklifleri gelmeye başladı: Kafanıza taktığınız o küçük numaralardan vazgeçin, onlar size göre değil, gerçek sinema yapın! Şu kitabı sinemaya uyarlayın, size şu yıldız oyuncuyu verelim, şu kadar da para! İşin sıkıcı yanı, o söylediklerini yapmam için dört milyar gerekmesi.

Amerikanvari süper üretim yapmanın, günde bir plan çekimiyle sınırlı çalışma yapmanın çok çekici olduğuna kuşku yok. Üstelik onlar da bir bakıma aynen benim gibi çalışıyorlar. Benim düşünmek için ayırdığım zaman onlarda da var, ama kendiliğinden. Çünkü bir çekim planını hazırlamak için, oradan oraya taşıyacakları o kadar çok ışık ve yıldız oyuncu koltuğu var ki, bu işler olup biterken yönetmenin oturup düşünmekten başka yapacağı şey yok. Ama onların da başka sorunları var: Bir film üç-dört milyara çıkmaya başlayınca, o artık yapımcının filmi oluyor ve bu yapımcının ne kafada bir adam olduğu da önemini yitiriyor, aldığınız nefesin bile hesabını veriyorsunuz kendisine. Filmin zarar edeceği baştan bilinse bile (Bronston'un, İspanya'da bloke kalan parayı kullanmak için yaptığı *Le Cid* ya da 55 *Days at Peking* -Pekin'de 55 Gün- filmleri gibi) yapımcının gözü hep üstünüzde, çünkü paranın rasgele harcanmasından hoşlanmıyor.

Sonuç olarak, Fransa'da yapımcılar hiç olmazsa ilke olarak *au-teur*[3] kavramına saygılıdır (Hitchcock bir istisnadır: Yönetmenlerin adı sinema kapılarına yazılmaya başlandığında, onun boy boy resimleri asılıyordu!). İtalyan yapımcılarının en iyileri film yönetmenlerine memuru gözüyle bakar. Aradaki fark, İtalyan sistemi pek iyi yürümezken, Amerikalıların çok güçlü olmasıdır. Stüdyo organizasyonu ortadan kalktığından beri bu güç azaldı kuşkusuz, ama daha önce en güçlü onlardı. Amerikalı senaryo yazarları da, Fransızların en az kötü olanını ezip geçer. Ben Hecht,

gördüğüm senaryo yazarlarının en iyisi. *Yapımcı* adlı kitabında, kendisine Kızılde-niz hakkında bir öykü teklif edilen Richard Brooks'un çok güzel ve tutarlı bir senaryo kurduğunu görmek insana olağanüstü geliyor. İş çözümlemeye gelince çok şapşal olan Amerikalılar, ince yapı gerektiren şeyleri içgüdüsel olarak başarıyor. Ayrıca, onlarda, yaptıkları şeye derinlik kazandıran yalınlık yeteneği de var: *Ride The High Country* adlı küçük kovboy filmini bir seyredin. Fransa'da bu tür şeyler yapılmaya kalkışıldığında insanlar entelektüel hava takınıyor. Amerikalılar gerçekçi ve doğal. Ne var ki bu tutum onlarda bir şeylerin karşılığı. Fransa'da da, bir şeyleri karşılayacak olanı bulmak gerekiyor öyleyse. Onların Amerikan konumunu buldukları gibi, bizim de Fransız konumunu bulmamız gerekiyor. Bunu yapabilmek için de, önce bildiğiniz şeylerden söz etmeye başlamanız gerekiyor. Bizi, belirli konular içinde dönüp durmakla suçladılar, ama biz bildiğimiz şeylerden söz ediyorduk, bize ait olan şeyi arıyorduk. Bizden önce, Fransa'yı tanımaya çabalayan tek kişi Becker'di; bunu da, seçkin terzilerle ya da gangsterlerle ilgili filmleriyle başarıyordu. Öteki yönetmenler gerçekleri göstermiyorlardı hiç. Bizim yerimize onların Suçlanması gerekirdi. Çünkü ortaya koydukları sinema bütünüyle gerçek dışıydı. Her şeyle ilgilerini kesmişlerdi. Onlara göre, sinemayla yaşam ayrı ayrı şeylerdi. Yaptıkları sinemayı yaşamıyorlardı. Bir gün Delannoy'yı, elinde küçük bir çantayla Bil-lancourt stüdyosundan içeri girerken görmüştüm; sigorta şirketine giren birinden farkı yoktu.

Cahiers: Burada yine bölümlere ayrılma fikrine dönüyoruz.

Godard: Fransa'da her şey ayrı bölümler halindedir. Oysa, bir ifade aracını oluşturan her şey birbirine bağlıdır; ayrıca bütün ifade araçları da birbiriyle bağlantılıdır. Yaşam tek bir bütündür. Benim için film yapmak ya da yapmamak iki ayrı yaşam değil. Film yapmak yaşamın bir parçasını oluşturmalı, doğal ve normal bir şey olmalı. Film çekmek benim yaşamımı çok değiştirmedi, çünkü daha eleştiri yaparken bile film çekiyordum; yeniden eleştiri alanına dönmek zorunda kalsaydım, benim için film yapmanın bir başka yolu olurdu bu. İnsanın kendi filmlerini hazırlamayı sevip sevmemesine bağlı olarak bazı şeylerin değiştiği doğru. Hazırlamak zorundaysanız, çok çok hazırlamanız gerekir, ama bunun da tehlikeli bir yanı var, çünkü o zaman sinema sizin için özel, diğerlerinden ayrı bir şey haline gelir. Clouzot'nun yaptığı tek ilginç film, araştırdığı, doğaçlamalar,

denemeler yaptığı, çekerken bir şeyleri de birlikte yaşadığı *Le Mystere de Picasso* (Picasso'nun Gizemi) filmidir.

Clement ya da ötekiler yaptıkları sinemayı yaşamıyorlar. Sinema onlar için yaşamın ayn bir bölümü ve bu bölüm de kendi içinde ay-n bölümlerden oluşmuş.

Daha önce de söyledim, Fransa'da türleri birbirine karıştırmamak gerek. Amerika'da polisiye bir film, aynı zamanda politik bir film olabilir ve bu arada komiklikler de içerebilir. Fransa'da da seyirci bunu hoş karşılayabilir, çünkü Amerikan filmidir; ama aynı şeyi Fransız toplumunu konu ederek yapmaya kalkın, millet çığlıklar atar. Bunun içindir ki, Fransız polisiye filmi size Fransa hakkında hiçbir şey öğretmez. Ama, gözden uzak tutulmaması gereken bir diğer şey de, insanların zihnindeki bu bölümlemelerin toplumsal gerçeklikteki bölümlemelere denk düşmesidir.

Türleri birbirine karıştırmamak gerekir, ama insanları da birbirine karıştırmamalı. Birbirinden ayırmalı. Birinin çıkıp da farklı şeyleri, farklı ortamları birbirine karıştırmaya hakkı yoktur, karıştırmaya kalkacak olursa, o "biri" çok zor biri oluverir.

Yeni Dalga'nın içtenliği, bilmediği şey hakkında yalan yanlış konuşmak, bildiği şeyleri de birbirine karıştırmak yerine, bildiği şeyi iyi söylemek oldu. İşçiler mi? Onlardan söz etmeyi çok isterim, ama ben onları yeteri kadar tanımıyorum. Vailland'ın *325.000 Francs*'ını (325.000 Frank) filme almayı çok isterim, ama çok zor bir konu, yaparken ödüm patlardı. Peki, işçileri tanıyanlar, onlar hakkında film yapmak için ne bekliyor? Sinemada bir işçinin konuştuğunu ilk kez *Chronique d'un ete* (Bir Yaz Günlüğü) filminde duydum. Rouch bir yana, işçilerden söz edenlerin hiçbiri yetenekli değildi. Perdeye getirdikleri işçiler sahte işçilerdi kuşkusuz.

Bizi şimdi daha az suçladıkları da doğru, çünkü sürpriz partilerden başka şeylerden de söz etmeyi başarabildiğimizi nihayet gördüler. Başka şeylerden söz etmeyen tek kişi Vadim'dir; ama onu kimsenin suçladığı yok. Vadim, kötünün kötüsüdür. İhanet edebileceği her şeye ihanet etti; kendine bile. Dinine ihanet eden din adamından farkı yok. Bugün iktidardakilerin safında, onlarla ahlaken ve ekonomik bakımdan tam olarak bütünleşmiş bir kişiliği temsil ediyor; bazılarınca beğenilen yanı da zaten bu. Ve hükümeti

de arkasına almış durumda, çünkü düşünceleri kurulu düzenle çok iyi bağdaşıyor: Erotizm ve aile konularında ondan iyisini yapan yok!

Halk bayılıyor buna. Vadim bir huzur dağıtıcısı. İşte bundan ötürü kınanması gerekiyor. İnsanlara Shakespeare sunuyormuş gibi görünürken, *Confidences* ve *Atout creur* dergilerinde rastlanan duygusal yavanlıkları yutturuyor. İnsanlar birbirlerine, "Bu muymuş Shakes-peare? Müthiş bir şey! Niye daha önce bize bu şekliyle gösterilmedi?" diyorlar.

İnsanın aptalca ve hınzırca şeyler yaptığının farkına varıp yine de yapmaya devam edebileceğini düşünemiyorum. Vadim ne yaptığının farkında değil; iyi sinema yaptığını sanıyor herhalde. Başlangıçta da, doğal ve içtenlikle davrandığı zamanlarda da hiçbir şeyin farkında değildi. Bir şeyleri "vaktinde" yapıyordu sadece. Herkes geç kalmışken onun, yaptıklarını vaktinde yapması, herkesten ilerideymiş duygusunu uyandırıyordu. O zamandan beri akrebi ve yelkovanı aynı yeri gösteriyor; oysa, herkes saatini ayarladı artık. Öyleyse, geri kalmış olan sadece kendisi. Dahası, çok uyanık olduğundan, suyun başını tutmakta olanların, işgal döneminin o ihtiraslı insanlarının tezgâhına katıldı. Yirmi yıl önce artık eskimeye başlamış olanların boşalttığı yere kuruluverdi. Her şey, Dördüncü Cumhuriyet dönemindeki bakanların değiştirildiği biçimde oldu. Vadim meslekte yerini aldı.

Meslek sahibi olmak Fransa'da oldum olası çok önemli sayılmıştır. Savaştan önce yönetmene, müzisyene ya da yazara bakılan gözle bakılmıyor, yönetmenler marangoz, zanaatkâr gibi görülüyordu. Oysa aralarında Renoir, Ophuls gibi sanatçılar vardı. Bugün, yönetmen artık sanatçı kabul ediliyor, ama çoğu, zanaatkârlıktan ileri gidemedi. Sinema alanında, sanki özel bir işyerinde çalışırmış gibi çalışıyorlar. Sinema meslek olmasına meslek, ama onların kafasındaki meslek değil. Carne'nin mesleği var; ona o kötü filmleri yaptıran da, sahip olduğu o meslek. Oysa, mesleğini kendi kendine yarattığı dönemde olağanüstü filmler yapmıştı. Şimdiyse, artık yarattığı bir şey yok. Chabrol bugün Came'den daha fazla meslek sahibi ve onun mesleği, bir şeyler araştırıp durmasını sağlıyor. Mesleğin iyi bir meslek olması da buna bağlı.

Cahiers: Yeni Dalga sinemacılarının eleştiride olduğu gibi, sinemada da ortak yönlerinin, sözünü ettiğiniz bu araştırma isteği olduğu söylenebilir

mi?

Godard: Birçok ortak yönümüz var. Rivette'e, Rohmer'e, Truf-faut'ya kıyasla kendimi tabii ki daha farklı görüyorum, ama sinema konusunda genel hatlarıyla aynı düşünceleri paylaşıyoruz; aşağı yukarı aynı romanları, aynı resimleri, aynı filmleri seviyoruz. Üzerinde birleştiğimiz şeyler, ayrıldıklarımızdan daha çok; ayrıntı oluşturan şeylerdeki farkların büyük olmasına karşın, derinlemesine düşünülürse, çok küçük farklar söz konusu. Bu farklılıklar büyük sayılacak olsa bile, vaktiyle hepimizin eleştirmen olması, farklardan çok ortak noktaları görmeye alıştırdı bizi. Aynı filmleri yapmıyoruz, bu doğru, ama normal denen filmleri görüp arkasından da bizim yaptıklarımızı gördüğümde, aradaki farka ağzım açık kalıyor. Ve bu fark herhalde çok büyük, çünkü ben genellikle baktığım şeylerdeki ortak noktaları görmeye eğilimliyim.

Savaştan önce örneğin, Duvivier'nin La Belle Equipe (Güzel Beraberlik) adlı filmiyle Renoir'ın La Bete Humaine'i (Hayvanlaşan İnsan) arasında fark vardı, ama bu fark sadece nitelik farkıydı. Oysa şimdi, bizlerin yaptığı bir filmle Delannoy'nın, Duvivier'nin ya da Came'nin bir filmi arasındaki fark, gerçek bir tür farkı.

Eleştiri konusuna gelince, o alanda da aşağı yukarı aynı şey geçerli: Cahiers, diğerlerinden farklı bir üslubu korudu. Ne var ki bu onun düzey yitirmesini engellemedi. Neden dolayı? Kimin yüzünden? Bu, her şeyden önce, artık savunacakları bir konum bulunmadığından ileri geliyor sanırım. Vaktiyle, her zaman söylenecek bir şeyler vardı. Şimdi herkes aynı fikirde; öyle olunca da söyleyecek çok şey kalmıyor. Cahiers'yi Cahiers yapan, üstlendiği savaşımdı, verdiği savaştı.

İki çeşit değer vardı: Doğru olanlar ve yanlış olanlar. Cahiers ortaya çıktığında, doğru sayılan değerlerin yanlış, yanlış sayılanların da doğru olduğunu ileri sürdü. Ama bugün ne doğru var ne de yanlış ve her şey zorlaştıkça zorlaştı. Cahiers'dekiler birer komandoydu; bugün ise barış döneminin zaman zaman manevralar yapan düzenli ordusu. Ama bunun geçici bir durum olduğunu sanıyorum. Şu anda, barış dönemindeki bütün ordularda olduğu gibi, Cahiers' dekiler de ayn birlikler halinde; ama bu durum eleştiri alanının bütünü için geçerli, özellikle de yeni eleştirmenler için. Protestanlığın vaktiyle inanılmaz sayıda mezhebe, kiliseye bölündüğü

aşamaya benzer bir aşama söz konusu. İnsanlar, başlarındaki yönetmenleri tu kaka ediyor, çünkü herkesin kendi cici yönetmeni var ve birini sevdiniz mi, ötekinden nefret etmek zorundasınız.

Aklımı karıştıran başka şeyler de var. Yurtdışında *Cahiers* muazzam bir etkiye sahip. Oysa üzerinde herkesin birleştiği bir şey de, dışarı gittiğinizde insanların size şu tür sorular yöneltmesi: ”Freda' nın ciddi olduğuna inanıyor musunuz?” Ray ve Aldrich gibilerde deha olduğunu onlara kabul ettirmek için ne zorluklar çekmiştik, ama Ulmer gibi tiplerle yapılan söyleşileri gören o insanlar size arkalarını dönüyor. Sanatçıların savunulmasına karşı değilim ben, ama savunulan da'rasgele biri olmamalı; kapıların herkese kayıtsız şartsız açılması çok tehlikeli. Enflasyon tehdidi altındayız.

Önemli olan, ille de birilerini keşfetmek değil. Adam keşfetme züppeliğini bırakalım *L'E.rpress* dergisi yapsın. Önemli olan, deha sahibi olanla olmayanı birbirinden ayırt edebilmektir; elinizden geliyorsa, dehayı tanımlamalı ya da açıklamalısınız. Bunu deneyenler de pek o kadar fazla değil.

Günümüzdeki eleştirmenler için her şeyin çok zor olduğu doğru, ayrıca, *Cahiers'de* bugün eksikliğini gördüğümüz şeylerin çoğu bizde de vardı. Her şeye karşın ortak bir yanımız var: Bir şeyleri araştırmakta oluşumuz. Bir şey aramayanların insanları uzun süre aldatmalarına olanak yok; sonunda her şey, her zaman gün ışığına kavuşur.



1

Front de Liberation Nationale (Cezayir Ulusal Kurtuluş Cephesi). -*ç.n.*

2

Organisation Armee Secrete (Gizli Ordu Örgütü): Cezayir'in Fransız sömürgesi kalması için silahlı eylemler yapan bir örgüt. -ç.n.

3

Yazar-yaratıcı-gerçekleştirici-yönetici. -ç.n.

İnsanları gündelik yaşamları, doğal hareketleri ve gerçek konuşmalarıyla yansıtan sinema hareketi. -ç.n.

Pierrot'dan Söz Edelim

(1965)

Cahiers du Cinema: Çılgın Pierrot'yu *yaparken, hareket noktanız tam olarak neydi?*

Jean-Luc Godard: Haklarım iki yıl önce satın aldığım, *Lolita* üslubunda bir roman. O sıra, filmi Sylvie Vartan'la yapacaktık. Kabul etmedi. Ben de onun yerine *Bande a Part'ı* (Çete) yaptım. Daha sonra, filmi bu defa Anna Karina ve Richard Burton'la yapmayı denedim. Ne yazık ki Burton gereğinden fazla Hollywoodlu olmuştu. Sonunda, Anna ile Belmondo'nun bir araya gelmesi her şeyi değiştirdi. Aklımda *J'ai le droit de vivre* (Yaşamak Hakkımdır) vardı. Lo/ita'daki ya da *Dişi Köpekteki* çiftlerin yerine, kökleri *La Nou-velle Heloise'e* (Yeni Heloise), Werther'e ve *Hermann ve Dorothee'* ye uzanan son romantik çiftlerin öyküsünü filme alma isteğine kapıldım.

Cahiers: Sözünü ettiğiniz o romantizm günümüze biraz aykırı düşüyor; çevrildiği sırada La Regle du jeu'nün *(Oyunun Kuralı) aykırı düştüğü gibi.*

Godard: Hepimize her zaman aykırı gelen bir şeyler vardır. On beş gün önce, *Oktiyabr* (Ekim) filmini Sinematek'te yeniden seyrettim. Salonda, çocuklardan başka seyirci yoktu. Sinemaya ilk gelişleriydi. Filme gösterdikleri tepki de, sinemaya ilk kez gelen çocuk-

► Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Jean-Andre Fieschi ve Gerard Guegan' ın yaptıkları söyleşi. *Cahiers du Cinema,* no. 171, Kasım 1965.

Solda Çılgın Pierrot'nun son sahnesinin hazırlanışı.

ların gösterebileceği tepkiydi. Sinema onlara pek sevimli gelmemişti belki, ama film değil. Örneğin hızlı ve sentetik montaj onlara aykırı gelmemişti. Bir Verneuil filmi gördüklerindeyse şaşıracaklar, çünkü kendi kendilerine, "Bak sen, Ekim'dekinden daha az plan var bu filmde," diyecekler. Bir başka örnek alalım; televizyonun, Fran-sa'dakinden çok

daha fazla kesintili ve parça parça gösterildiği Amerika'dan olsun. Orada, bir film hiçbir zaman baştan sona sürekli izlenmez; aynı anda on beş programa birden göz atılır, bir yandan başka şeyler yapılır, araya giren reklamlar da cabası. Ama filmin arasına reklam koymazsanız insanlara aykırı gelir. *Hiroşima* ve *Lota Montes* Amerikan televizyonunda, sinema salonlarından daha çok seyirci çekti.

Cahiers: Pierrot, *çocukların hoşuna gidecek herhalde. Onu seyrederken hayaller kuracaklar.*

Godard: Film ne yazık ki 18 yaşın altındakilere yasak. Nedeni mi? Entelektüel ve ahlaksal anarşizm içeriyormuş.

Cahiers: Çılgın Pierrot'da *kan gövdeyi götürüyor.*

Godard: Kan değil, kırmızı boya gövdeyi götürüyor. Zaten, o filmden söz etmek benim için zor. Üstünde uğraşmadım demiyorum; ama yapacaklarımı önceden tasarlamadım. Her şeyi aynı anda, bir arada yaptım; yazılı bir şeye dayanmayan, montajın, miksa-jın söz konusu olmadığı, sonuçta, bir günde bitirilmiş bir filmdir. Bonfanti'nin film hakkında bilgisi yoktu, miksajını da hazırlıksız yaptı. Elinin altında düğmeler, hava boşluğuna girmiş bir uçak pilotu gibi çalışıyordu. Bu da filmin özüne çok uygun düşüyordu. Yani filmin yapısı ayrıntılarıyla aynı zamanda kuruldu. Bir yapılar dizisinin aralıksız birbirinin içine girmesinden oluştu.

Cahiers: Çete *ve* Alphaville *de aynen böyle mi doğdu?*

Godard: İlk filmimden beri, kendime hep şunu söyledim: "Senaryo üzerinde daha çok çalışacağım." Ama hep, bir kez daha doğaçlama olanağı bulunduğunu, her şeyi çekim sırasında yapabileceğimi, yani sinemayı bir şeylere uyarlamadan çalışabileceğimi görüyorum. Aldığım izlenim o ki, Demy olsun, Bresson olsun bir film yaparken, içinde bulundukları dünya hakkında bir fikirleri var ve yapmaya çalıştıkları şey, bunu sinemaya uygulamak; ya da sinema hakkında bir fikirleri var, bunu dünyaya uyguluyorlar - ki ikisi de aynı kapıya çıkar. Sinema ve dünya, madde oluşturmak için birer hamur, oysa Pierrot'da ne hamur var ne de madde.

Cahiers: Çekim sırasında ortaya çıkan bazı durumlarla filmin kendisi zaman zaman birbirine karışmıyor mu? ()rneğin, Anna Karina, kumsal boyunca yürürken kendi kendine, "N'apabilirim?.. N'a-pacağımı bilmiyorum..." diye tekrarlayıp durduğunda. Sanki tam o sırada gerçekten de ne yapacağını bilmediği için bunları söylüyormuş, siz de onun bu halini filme alıyormuşsunuz gibi...

Godard: Orada öyle olmadı, ama belki de aynı durum söz konusu. Deniz kıyısında, "N'apacağımı bilmiyorum," diyerek dolaşan bir kız görmüş olsaydım, bunu bir film sahnesi olarak düşünebilirdim. Ve bu sahneden hareketle daha önce neler olup bittiğini, daha sonra neler olabileceğini tasarlayabilirdim. Gökyüzünden, denizden söz etmek yerine, ki bunlar aynı şeyler değil, üzgün veya neşeli olmayı, dans etmeyi, insanların atıştırmasını gösteren bir sahne çekmek yerine, ki bunlar da aynı şeyler değil, bütün bunları tasar-layabilirdim, ama son izlenim bizi yine aynı yere ulaştırabilirdi. O sahnede gerçekten öyle olmadı, ama başka bir sahnede, Anna'nın Belmondo'ya, "N'aber moruk?" deyip Simon'u taklit ettiği sahnede, işte orada, sözünü ettiğiniz şey oldu.

Cahiers: Konunun ancak film bittikten sonra belirdiği izlenimi var. Seyrederken insan kendi kendine şurada mı, burada mı, diye soruyor. Ama gerçek bir konu olduğununfarkınafilm bittikten sonra varıyor.

Godard: İşte sinema da bu zaten. Hayatta her şey kendiliğinden yoluna giriyor. İnsan, yarın ne yapacağını pek bilemiyor, ama hafta sonunda, yapmış olduğumuz şeyleri düşünerek, Musset'nin Ca-mille'i gibi, "Yaşadım," diyebiliriz. İnsanın farkına vardığı bir şey daha var ki, o da, aşk gibi, sinemanın da şakaya gelmediği. Sokakta birini görüyorsunuz; önünüzden on kişi geçiyorsa, bunlardan birine daha uzunca bir süre bakıyorsunuz. Kızın birine gözleri böyle olduğu için, tipin birine havası şöyle olduğu için bakıyorsunuz ve sonra, onun hayatını filme alıyorsunuz. Bundan bir konu çıkacaktır ve bu konu o kişinin kendisi, onun dünya hakkındaki düşüncesi, dolayısıyla da bu düşüncenin yarattığı dünya, meydana getirdiği tutarlılık düşüncesi olacaktır. Antonioni, kitaplarından birine yazdığı

önsözde aynı şeyden olumlu olarak söz eder.

Cahiers: Pierrot, *iki ayrı zamanda geçiyormuş izlenimini veriyor. Birincisinde, Karina ile Belmondo Câte d'Azur'e ayak basıyor, ortada film falan yok, çünkü kendi hayatlarını yaşıyorlar ve deniz kıyısına geldiklerinde bir yönetmene rastlıyorlar, ona hayatlarını anlatıyorlar ve o yönetmen de onlara yaşadıkları her şeyi tekrarlatıyor.*

Godard: Bir bakıma öyle, çünkü filmin sonu bütünüyle orada tasarlandı, oysa başlangıcı için hazırlık yapmıştık. Bir çeşit *happe-ning* diyebiliriz, ama denetimli ve planlı. Bu bir yana, baştan aşağı bilinçsizce yapılmış bir filmdir. Başlamadan iki gün önce, hayatta o zamana kadar olmadığım ölçüde tedirgindim. Elimde bir şey, hiçbir şey yoktu. Yani, kitaptan başka. Ve saptanmış bazı dekorlar. Filmin deniz kıyısında geçeceğini biliyordum. Bütün çekimlerin, Mack Sennett zamanında olduğu gibi yapıldığını söyleyebilirim. Belki de, günümüzde yapılmakta olan sinemanın bir bölümünden giderek kopuyorum. İnsan eski filmleri gördüğünde, onların ıkına sıkına ortaya konduğu izlenimini almıyor; bu, kuşku yok ki sinemanın o günlerde yeni olmasından kaynaklanıyor, oysa bugün insanlar sinemayı çok eskimiş bir sanat olarak görme eğilimindeler. "Eski bir Şarlo filmini yeniden gördüm, eski bir Griffith'i yeniden gördüm," diyoruz da, hiçbir zaman, "Eski bir Stendhal, eski bir Madame de la Fayette'i yeniden okudum," demiyoruz.

Cahiers: Bir romancıdan çok, bir ressam gibi çalıştığınızı mı düşünüyorsunuz?

Godard: Jean Renoir bunu, babasının hayatını anlattığı kitabında çok iyi açıklıyor. Auguste, evden çıkıyordu, kırlara açılma isteği vardı içinde. Ormanın içine dalıyordu. En yakın handa geceliyordu. Orada on beş gün geçiriyordu ve tablosunu bitirmiş olarak geri dönüyordu.

Cahiers: Eskifilmler, çevrildikleri dönem hakkında bizi aydınlatıyor. Bugünküfilm üretiminin yüzde yetmiş beşi için aynı şey söylenemez. Çılgın Pierrot'da, *o günlere ait zaman dilimindeki yaşam, Belmondo'nun günlük tutması ile gerçek boyutunu mu kazanıyor?*

Godard: Anna, yaşamın hareketli yanını, Belmondo ise düşünsel yanını temsil ediyor. Bu, ikisini birbirine karşıt göstermek için



Anna Karina ve Jean-Paul Belmondo *Çılgın Pierrot*'da.

böyle. Bu kişiliklerin çözümlenmesine hiç girişilmediği için de, filmde diyalog yok, çözümleme getiren sahneler yok. İşin içine günlük sokarak, filme düşünce boyutunu getirmek istemiştim.

Cahiers: Kişileriniz kendilerini olayların akışına bırakıyor.

Godard: Kendilerini kendilerine bırakmış, yaşadıkları macera-nm ve kendi kişiliklerinin içine dalmış durumdalar.

Cahiers: Belmondo'nun yaptığı tek gerçek hareket, alevi eliyle söndürmeye çalışması.

Godard: Fitili eliyle söndürebilseydi daha sonra başka bir kişiliğe bürünecekti. Orada, Nefret'teki Piccoli'ye benziyor.

Cahiers: Maceranın kendi başına öylesine bir bütünlüğü var ki, daha sonra neler olacağı bilinmese de olur.

Godard: Bu, filmin maceracılar üzerine değil de, daha çok macera üzerine kurulmuş olmasından ileri geliyor. Maceracılar üzerine kurulu filme örnek olarak Anthony Mann'ın *Far Country*sini (Alaska Fatihi) verebiliriz. O filmde macera söz konusu, çünkü ki-

şiler zaten maceracı, oysa *Çılgın Pierrot'da* bir macera anlatıldığından dolayı maceracıların söz konusu olduğu düşünülüyor. Zaten, birini öbüründen ayırmak da zor. Sartre ortaya çıktığından beri, bireyin kendiliğinden yaptığı özgür seçimle, onun alınyazısı denen şeyin genellikle birbirine karıştığını biliyoruz.

Cahiers: Denizin şiirsel varlığını. Nefret'te *olduğundan daha fazla...*

Godard: Çok belirgin şekilde, evet; Nefret'te olduğundan çok daha fazla. Konu denizdi çünkü.

Cahiers: Sanki tanrılar denize inmişler gibi.

Godard: Hayır, doğa; doğanın o andaki, ne romantik ne de trajik olan hali.

Cahiers: Öyle görünüyor ki, bugün macera artıkkayboldu, macera yaşamaya hakkımızyok artık; kışkırtıcı birgörünüm kazanması da buradan kaynaklanıyor herhalde. Çılgın Pierrot'da *da öyle.*

Godard: Macera konusunda insanların bellemiş oldukları bir şey var. Tatile çıkıyoruz, diyorlar, deniz kıyısına varır varmaz macera başlayacak. Maceranın, tren biletini aldıkları anda başladığını akıllarına getirmiyorlar hiç; oysa filmde her şey aynı düzeyde; tren bileti almak da denize girmek kadar heyecan verici.

Cahiers: Filmlerinizin hemen hepsi konuların işlenişinden bağımsız olarak macera fikri üzerine kurulu.

Godard: Tamamen öyle! Önemli olan, insanın var olduğunu hissetmesidir. Gün boyunca geçirdiğimiz zamanın dörtte üçünde bu gerçeği hatırlamayız; çevremizi saran evlere ya da trafik ışığının kırmızısına dalmışken birden, o anda var olduğumuzu fark edi-veririz. Sartre da, romanlarını yazmaya böyle başladı. Zaten *Bulantı,* Simenon'un *Touristes de Bananes* (Muz Turistleri) ve *Les Suici-des* (İntihar Edenler) adlı romanlarını yayımladığı o büyük dönemde yazılmıştı. Bana göre, bu fikirde modem bir yan yok, hatta çok klasik bir duygu.

Cahiers: Pierrot, *aynı zamanda hem klasik -montajında hileye başvurulmuyor- hem de anlatı bakımından modern.*

Godard: Anlatı planında modem denen şey ne peki? Ben, daha büyük bir özgürlüğün varlığından söz etmeyi yeğliyorum. Daha önceki filmlerime kıyasla, cevap hemen veriliyor. Kendime giderek daha az soru sormakla birlikte, bunlardan biri aklımdan çıkmıyor: Artık soru sormamakta hiç vahim bir yan yok mu? İçimi rahat ettiren bir şey var: Ruslar, *Ekim* ve *Enthousiasme* (Coşku) döneminde soru sormuyorlar, kendi kendilerine, "Sinema nasıl olmalı?" demiyorlardı. Alman sinemasıyla işe yeniden başlamayı ya da *L'As-sassinat du Duc de Guise* (Guise Dükü Cinayeti) gibi filmleri reddetmeyi düşünmüyorlardı. Hayır, soru sormanın çok daha doğal bir yolu vardı. Örneğin, bir Picasso gördüğümüzde içimizi kaplayan duygu gibi. Soru sormak eleştirel bir tutum değil, doğal bir edimdir. Bir sürücünün aklına trafik sorunları takılıyorsa, hakkında basitçe söylenebilecek şey onun araba kullandığıdır; Picasso'nun ise resim yaptığı.

Cahiers: Büyük filmlerin çoğunun, soru sormaktan hoşlanmayan kimseler tarafından yapıldığını mı düşünüyorsunuz?

Godard: Öyle düşünmek yanlış olurdu. Eski bir King Vidor filmi gördüğünüzde örneğin, onun daha o zaman, bugünkü Holly-wood'dan hâlâ ne kadar ileride olduğunun farkına varıyorsunuz. Truffaut, *The Crowd* (Kalabalık) ile *The Apartment'ı* (Garsoniyer) karşılaştırıyordu. Şu var ki, Wilder'ın Lubitsch'ten aldığı o ünlü büro planını Vidor daha o zaman keşfetmişti. Oysa, o büyük filmlerin bugün yapılmasına, en azından aynı biçimde yapılmasına artık olanak yok. Bu demektir ki, sessiz sinema sesli sinemadan daha devrimciydi ve insanlar o sinemayı, söylediklerini çok daha soyut biçimde ifade etmesine karşın, daha iyi anlıyorlardı. Bugün, Chaplin tarzında bir sahneleme yapacak olsanız, insanlar sizi daha az anlar. Kendi kendilerine, "Öykü amma da tuhaf biçimde anlatılmış," derlerdi. Eisenstein'ın yaptığı filmlerin sözünü bile etmiyorum daha.

Cahiers: Seyircilerin büyük kesimi için sinema, Hollywood'un artık alışılmış yapı biçimlerini yinelediği ölçüde var sayılıyor, oysa büyük filmlerin hepsi çok daha özgürcesine esinlenişlere dayanıyor.

Godard: Geleneksel büyük sinema, Fellini'ye ya da Rossellini' ye oranla Visconti'dir. Belirli sahneler yerine, başka sahneleri seçme tutumudur. Tanımlama konusunda belirli bir seçimi yeğlediğini düşünürsek, İncil de geleneksel bir kitaptır çünkü betimlemelerde bir seçim vardır. Günün birinde, İsa'nın hayatını filme alacak olsaydım, İncil'in betimlemediği sahneleri kullanırdım. Senso'da (Günahkâr Gönüller), ki çok sevdiğim bir filmdir, Visconti'nin göstermediği anlan görmek isterdim. Farley Granger'ın Alida Valli'ye neler söylediğini merak ettiğim sahnelerin hepsinde, küt! Sahne kararıyordu. Bu açıdan, *Çılgın Pierrot, Günahkâr Gönüller'in* tersidir; *Günahkâr Gönüller'de* göremediğiniz bütün o anlan *Çılgın Pierrot'* da görürsünüz.

Cahiers: Burada güzellik belki de o özgürlüğü daha çok hissetmenizden doğuyor.

Godard: Sinemada sıkıcı olan, metraj konusunda elinizin kolunuzun bağlanmış olmasıdır. Yaptığım bütün filmlere iyi kötü özgürlük havası hâkimse, bunun nedeni filmin uzunluğunu kısalığını hiç düşünmememdir. Çektiğim filmin yirmi dakika mı, kırk dakika mı süreceğini hiç hesaplamam; ne var ki ortaya çıkan şey, genellikle ticari uzunluğa yakın düşer. Dakikalama yapmam hiçbir zaman. Çekilmesi gereken şeyi çekerim; artık çekeceğim bir şey kalmadığına karar verdiğim anda da keserim. Daha bitmediğini düşündüğüm sürece çekimi sürdürürüm. Bu, bütünlüğünü çekilen şeyin doldurduğu bir uzunluktur.

Cahiers: Klasik bir film olsaydı, bu polisiye çerçeve neden kullanılmış, diye düşünürdü insan.

Godard: Bu, klasik filmlerin anlatı planında zayıf kalmalarından ileri geliyor. Kara Dizi romanlarında bile bu böyle; Giono gibi, günlerce soluğumuzu kesen, anasından anlatıcı doğmuş kimseleri bu sözlerin dışında tutuyorum. Amerikalılar bir şeyi anlatmasını çok iyi biliyorlar, Fransızlarsa hiç bilmiyor. Flaubert ve Proust anlatmasını bilmiyorlar. Yaptıkları başka bir şey. Sinema da öyle, şu farkla ki sinema onların vanş noktasını başlangıç noktası olarak alıyor, bir bütünden yola çıkıyor. Günümüzde ticari başarı kazanan büyük filmlerin temelinde bir yanlış anlaşılma var. *Psycho* (Sapık) hoşa gidiyor, çünkü seyirciler o filmde Hitchcock'un kendilerine bir öykü

anlattığını sanıyor. *Vertigo (Yükseklik Korkusu)* ise aynı nedenle akıllarını karıştırıyor.

Cahiers: Sinemada kaybolan özgürlüğü Kara Dizi'de yeniden buluyoruz öyleyse. La Cle de Verre'i *(Cam Anahtar) hatırlıyor musunuz? Romanın sonunu?*

Godard: Hayır, tam olarak hatırlayamıyorum. Yeniden okumak isterdim.

Cahiers: Sonunda, roman boyunca dikkatlerin üzerine çekilmediği bir kadın var; bir düş anlatıyor birden.

Godard: Amerikalılar o işi çok iyi becerirler.

Cahiers: Ve anlatılan o düşte cam bir anahtar var. Hepsi o kadar ve romanın adı Cam Anahtar. *Kitap bu düşle bitiyor. Aynı şey sinemada yapılmaya kalkışılsaydı, kışkırtma var, diye herkes ayağa kalkardı. Bu tepki, sahte bir sinema kültürüne sahip olan, ama yine de terörist rolü yapan bir seyirci kitlesi için tipik bir durumdur.*

Godard: İyi ki Sinematek var. Çünkü ister 39'un Cukor'ı olsun, isterse 18'de yapılmış bir belgesel, insan orada birçok film görüyor.

Cahiers: Eski yeni kavgası yok.

Godard: Kesinlikle yok. Sinema tekniği açısından ilerlemeler kaydedilmiş olabilir, ama üslupta devrim söz konusu değil, en azından şimdilik.

Cahiers: Çılgın Pierrot'da, *bize öyle geliyor ki, sinemanın doğuşuna tanık oluyoruz.*

Godard: Rossellini'nin demir konusundaki filmi de bende aynı duyguyu uyandırmıştı, çünkü dünyayı başlangıcından itibaren yeniden ele alıyordu. Bu duyguyu televizyon da veriyor, kuram planında tabii. Kültür kandırmacası sayesinde, seçilen konuların soyluluğu ve basitliği arasında fark kalmadı. Televizyonda her şey mümkün. Bu durum, sinemadakinden

farklı; Haussmann Bulvan'nın kazılışının filmini yapmanıza olanak yoktur, çünkü bu, bir dağıtımcı için soylu bir konu değildir.

Cahiers: Bazı sahneler yerine başkalarının filme alınmasını nasıl açıklıyorsunuz? Bu seçim, özgür olmayı mı tanımlıyor, yoksa insanı üzerinde uzlaşılmış olana mı götürüyor?

Godard: Aklımdan hiç çıkmayan, ama çekim sırasında kafamı takmadığım sorun şu: "Niye bu planı çekiyorum da, bir başkasını değil?" Bir öykü alalım ele. Birisi bir odaya girer; bu bir plan. Oturur. Bir başka plan. Bir sigara yakar vb. Peki, bu böyle yapmasa da... O zaman ortaya daha iyi bir şey mi çıkardı, yoksa daha mıkötü?

Sonuçta, bir planı sürdürmenin ya da bir başkasına geçmenin ölçüsü nedir? Delbert Mann tipinde bir yönetmen bu şekilde akıl yürütmez herhalde. Bir şemayı izler. Alan: Kişi konuşur. Karşıt alan: Biri ona cevap verir. İşte bundan ötürü *Pierrot* bir film değil, daha çok bir film denemesidir.

Cahiers: Peki, ya başlangıçta Fuller'ın söylediği bütün o sözler?

Godard: Onlar uzun zamandır söylemek istediğim şeyler. Onun söylemesini ben istedim. Ama "heyecan" sözcüğünü o buldu. Bir filmi bir komando harekâtına benzetecek olursak, bu benzetme parasal olsun, ekonomik ve sanatsal olsun bütün yönleriyle bir filmin kendi bütünlüğü içinde en iyi görüntüsünü, en iyi simgesini oluşturur.

Cahiers: Düşman kim, peki?

Godard: İki şey düşünülebilir. Bir yanda sizi parça parça eden düşman. Öte yanda da ulaşılması gereken amaç, ki belki de düşman oradadır. Ulaşılması gereken amaç, filmdir; ama bittiği anda onun sadece bir yolculuk, amaca giden bir yol olduğunu fark edersiniz. Demek istediğim, savaşı kazanırsınız ama yaşam sürüp gider. Belki de, aslında film işte o zaman gerçekten başlıyordur.

Cahiers: Sinemadaki bu özgürlük, yine de korkutucu değil mi?

Godard: Caddeyi yaya geçidinden ya da dışından geçmek kadar değil. *Pierrot* bana, hem özgür hem de sınırlı görünüyor. Ama beni bu görünürdeki özgürlükten daha çok tedirgin eden şey başka. Borges'in, bir insanın bir dünya yaratma isteğini anlatan bir metnini okudum. Evler, köyler, vadiler, ırmaklar, aletler, balıklar, âşıklar yaratıyor ve yaşamının sonuna geldiğinde farkına varıyor ki, ”sa-bırla ortaya çıkmış olan bu biçimler labirenti, kendi portresinden başka bir şey değil". Ben bu duyguyu, *Pierrot'nun* çekiminin tam ortasında duydum.

Cahiers: Velasquez'den yapılan o alıntı niye?

Godard: O, konunun kendisi. Tanımlaması. Velasquez, yaşamının sonlarına doğru, artık belirli şeyleri resmetmiyordu; belirli şeyler arasında var olan şeyin resmini yapıyordu; işte, Belmondo' nun Simon'u taklit ederken söylediği şey budur: İnsanları anlatmayacaksın, onların arasında var olan şeyleri anlatacaksın.

Cahiers: Mademki Çılgın Pierrot *mantıkdışı bir film, yaşamla, güncel olanla neden ilintili o halde, diye sorulabilir.*

Godard: Bu zorunlu, çünkü *Çılgın Pierrot'yu* yapmak bir olayı boydan boya kat etmek demek. Bir olay, başka olayların toplamıdır ve siz kendinizi onlardan dışlayamazsınız. Genel olarak, bir film yapmak, tekrarlayalım, bir maceradır; üzerinde insanların yaşadığı bir ülkede ilerleyen bir ordunun atılmış olduğu macera gibi. Dolayısıyla, o insanlardan söz etmek zorundasınız. Güncel olan şey işte bu. Hem sinema, hem de gazetecilik açısından güncel olarak ifade edilen şey yani; ayrıca, her gün karşılaştığımız olaylar, okuduğumuz şeyler, yaptığımız karşılıklı konuşmalar, ne bileyim, haya- ;

tın yaşanan tarafı işte.

Cahiers: Filmde güncelliğin ön plana her çıkışında, anlatımda bir kopukluk olduğu izlenimi doğuyor.

Godard: Hangi anda örneğin?

Cahiers: Vietnam Savaşı söz konusu olduğunda...

Godard: Bence öyle değil. Şiddetin hüküm sürdüğü bir dünyada, olayları geliştiren de şiddet olur. Anna ve Belmondo, Amerikalı turistlere rastlıyor, onların hoşuna gitmek için ne yapmaları gerektiğini biliyorlar. Oyunu oynuyorlar. Rus ya da İspanyol turistleri olsaydı, herhalde başka türlü davranırlardı. Bu böyle, ama başka turist yerine Amerikalı turistleri seçen de benim tabii. Üstelik bu, işin tuluat tiyatrosu yanına daha uygun düşüyordu. Çin'den dönen biri bana şunu söyledi: İşte böyle; pazar meydanında birden beş tip beliriyor. İçlerinden biri, emperyalist Amerikalı gibi davranıyor vb.

Sanki çocuklar hırsız polis oyunu oynuyorlarmış gibi. Sonra, Vietnam'ın güncelliğini kullandıysam, bunu saf mantık açısından yaptım. Oynadıkları şeyin bir oyun olduğunu ve bu oyunun öteden beri oynandığını Belmondo'ya göstermek gerekiyordu.

Cahiers: Peki, bunun tersine, politik bir konuyu bireylere yansıdığı şekliyle işlemeyi düşünür müydünüz?

Godard: Bütünüyle politik bir konu işlemek zordur. Politika söz konusu olduğunda, değişik düşüncelere sahip dört-beş kişinin görüşlerini kavramanız gerekir, aynı zamanda da elinizin altında çok genel bir özet olmalıdır. Politika, hem şimdiki zaman hem de geçmiştir. Churchill'in anılarını okuduğunuz zaman, bugün olup biteni çok iyi anlarsınız. Kendi kendinize, "Şu konferansa katıldığında kafasında şunlar varmış," dersiniz; ama bunu yirmi yıl sonra öğ-

renirsiniz. Sinemadaysa işiniz daha zordur; vaktiniz yoktur, çünkü işiniz şimdiki zamanladır. Beni, bir öğrencinin yaşamı ilgilendirirdi, örneğin C/arte'nin öyküsü. Ama Clarte'deki bir redaktörün yaşamını konu alan bir film yapmak iki yıl önce mümkündü. Şimdi çok geç ya da çok erken. O filmi zamanında yapmak gerekirdi, çünkü olaylar o zaman buna izin veriyordu; elinizin altında oldukça genel bir senaryo olması, *cinema-verite** sistemiyle, her şeyi sahneleyerek ve yapılan organize ederek çalışmak koşuluyla.

Cahiers: Anna ile Belmondo'nunki gibi bir öyküye politikayı bu şekilde sokmanın özenti olduğu söyleniyor çoğu kez.

Godard: Ben de bunu söyleyenleri şöyle cevaplarım: *Le Mon-de* gazetesini özentiyle de okuyabilirsiniz, ciddiyetle de. Duruma göre değişir bu, ama onu okumanız bir olgudur ve bu da yaşamın bir bölümüdür. Buna karşılık sinemada, diyelim ki bir odanın içindesiniz, pencereyi açıp aynı zamanda dışarıda olup biteni de filme almaya kalkmamanız gerekir. Her şeye burun kıvıranlara göre bu, bütünlüğün kesintiye uğramasıdır, ama öte yandan, bütünlüğün nerede olduğunu da göremezler. Pierrot'daki bütünlüğü salt duygusal bulabilirsiniz, bu duygusal bütünlüğün dışına çıkıldığını da söyleyebilirsiniz, ama politikanın varlığını eleştirmenin anlamı yok, çünkü söz konusu duygusal bütünlüğün bir parçasını oluşturuyor politika. Burada türlerin o ünlü sınıflandırılmasına dönüyoruz: Bir film şiirsel, psikolojik, trajik olabilir, ama sadece bir film olmaya hakkı yoktur. Açıkça söyleyeyim, Dreyfus davasını filme alacak olsaydım, o filmde mahkeme sahnelerini çok az görürdünüz; buna karşılık, insanları kişisel ilişkileri içinde bol bol izlerdiniz. Aynı şekilde, bugün Auschwitz kampındaki bir daktilocu kızın hayatını filme almak ilginç olurdu (Michael Romm, *Obıknovenniy faşizm* -Sıradan Faşizm- adlı, aynı ilkeye dayanan montaj bir belgesel yaptı). Oysa, Auschwitz'deki bir daktilocu kızın filmi herkesi ayağa kaldırırdı. Sol kesimdeki gerçek sinemacılar, kendilerini sol olarak ad-landıranlar tarafından her zaman hemen eleştirilmişlerdir; İtalya'da Pasolini'nin, Rossellini'nin olsun, Rusya'da Dovçenko'nun, Eisen-stein'ın olsun, hep aynı şey gelmiştir başlarına. İnsan, önce tanıdığı çevreden söz eder, sonra, yaşadıkça ve yaşlandıkça bu çevre zorunlu olarak genişler. Fransa'da şimdiye kadar Direniş üzerine film yapılmamış olması çok tuhaftır. İtalyanların da Direniş ve Kurtuluş sorunları vardı kuşkusuz, ama onlar bu sorunları politik terimleriyle ele alıyorlardı, çünkü bunları gerçek olarak yaşamışlardı ve faşizm İtalya'da, Fransa'da bıraktığından daha derin izler bıraktı. Oysa, duygusal görüş açısından bakılırsa, bizden on yaş büyük ağabeylerimizin yaşamı savaşla altüst olmuştu. Şimdi bile, daha savaş öncesinden çıkıp savaş sonrasına giremediler. Bu konuyu işleyen film de yapılmadı. Ponchardier kardeşler hakkında, Direniş hareketinin bu gerçek James kardeşleri hakkında da film yok. Amerika'da ya da Rusya'da olsaydı, Moulin, Glieres Çalılıkları vb. hakkında yirmi film yapılmış olurdu. Fransa'da bir tek film l 944'ün havasını yansıtmaya çalıştı: Dewever'in *Les Honneurs de la guerre'i* (Savaşın Saygınlıkları). Neredeyse yasaklanıyordu. Ne zaman doğru dürüst bir film ortaya çıkacak olsa, ortalığı hemen kuşku ve horgörü havası kaplar.

Cahiers: Öyle görünüyor ki Fransızlar Kurtuluş olayını ideolojik terimleriyle ortaya koymak istemiyorlar.

Godard: İtalya'da oyun daha açık oynanıyor. Fransa'da, politika utanç verici bir sorun. Bir günah. Bundan dolayı da, Fransız politikası diye bir şey yok.

Cahiers: Örneğin, Il Terrorista'da *(Terörist) bulduğumuz politik tartışmalara eşdeğer tartışmalar Fransa'da yok.*

Godard: Bu çok doğal. Fransa'da polisi de, işçiyi de, yumruk atanı da, yumruk yiyeni de perdeye getiremezsiniz.

Cahiers: Fransız sinemasında komünist yok.

Godard: Olamaz. Biri kalkıp da bir komünistin yaşamını filme alacak olsa, başına açılabilecek dertlerin en büyüğünü Parti açardı. Ona, ne yapması ve ne yapmaması gerektiğini söylerlerdi. Filmdeki kişi *L'Humanite-Dimanche*[1] satıyorsa ve arada, bir kadeh içki içmek üzere bir kahveye girecek olsa, *L'Humanite-Dimanche* satan birini meyhaneye giderken göstermenin olanaksız olduğunu kakarlardı yönetmenin başına. Buysa, başka çeşit bir sansür olurdu. De Gaulle ve Fouchet, çömezlerine ne kadar sert davranıyorlarsa, Parti de kendininkilere o kadar sert davranıyor.

Cahiers: Clarte *konusundaki tasarınızda şaşırtıcı olan, bir ortamı anlatan bir yazarın aynı zamanda taraf olması.*

Godard: Sadece ayrıntılar üstünde fikirlerim vardı. Aynca, çok açık seçik de değildi bu fikirler. Tanımadığım bir dekor içinde film yapamayacağım gibi, tanımadığım bir ortamı anlatmama da olanak yok. Burjuva öyküleri anlatan filmler yapmakla işe başlamamın nedeni de, burjuva kökenli olmamdır. Köylü kökenli olsaydım, herhalde başka tür filmler yapardım. Başka türlüsü benim için zor. Bu işin altından ancak bir ekip çalışmasıyla kalkabilirim. la *Femme mariee'de* (Evli Bir Kadın), toplumsal bakımdan durumu biraz daha düşük, zorluklarla karşı karşıya olan bir çiftten söz etmeyi daha çok isterdim. Koca, bir P3[2] olabilirdi örneğin. Ama o zaman da, *Le Bonheur'de* (Mutluluk) eleştirdiğim şeyi ben yapmış olacaktım; kalıplaşmış, eğreti bir fikir olacaktı. Yanılmaktan korkuyordum. Mac-ha

Meril konusundaysa hiç korkmuyordum. Dünya üzerinde bu nitelikte ancak bir tek kişinin olabileceğini söylüyorlar bana. *Ma-dame Express'te* ya da E//e'de onun gibi on tanesini bulabileceğimi bildiğim halde, onlarla tamamen aynı fikirdeyim. Karıncadan başkasını tanımayan biri, kalkıp da kınkanatlılar hakkında ahkâm kesemez.

Cahiers: Toplumsal kategorilerden kaçıp, yine de onlardan söz etmenin dolaylı yolları da var; Jandarmalarda *olduğu gibi.*

Godard: Evet, konu buna izin verecek kadar soyutsa. O durumda yapılacak şey, bunun bilincinde olmak ve soyut olanın altında yatan gerçeği yakalamaktır.

Cahiers: Bugün ideolojik konularda bir çekinme hüküm sürüyor; günümüzün gençleri bu tür sorunları gerçekten bilseler de, ele almaktan çekiniyorlar, kuşku içindeler, eskiden olduğu gibi tek bir gerçek söz konusu değil.

Godard: İki şey var: Sorunu iyi bilip ondan söz etmeye niyetli olmak ve yeteri kadar güçlü olup sorunu ele alabilmek için elindeki ifade aracına yeteri kadar sahip olduğu duygusunu taşımak.

Cahiers: Bu da bizi, sinemaya adım atmak isteyen gençlerin sorunlarına getiriyor.

Godard: Bir ölçüde, eskiden olduğundan daha kolay bu. Bugün, ilk filmini yapmak isteyen biri için, 8 mm film eskisinden daha ucuz. Tabii ki, yapacağı ilk film *Spartaküs* ise, eskiden karşılaşılan zorluklarla karşılaşır ve hep karşılaşacaktır. Sonuç olarak, biz-ler için ilk filmimizi yapmak, *Cahiers'de* yazı yazmaktı. *Arts* dergisinde ilk yazımın çıkması benim için, *Serseri Aşıklar'ı* gerçekleştirmek kadar önemliydi. Tanınmamış birine, televizyonun ikinci kanalı için Saint-Michel Tepesi konusunda bir belgesel hazırlama olanağı verilmesi, onun için, yaşamının en önemli olayıdır. Oysa, bu konuda herkes aynı fikirde değil. Eminim ki, okuldan yeni çıkmış bir Rus genci için, tasarladığı filmin yapımına izin verilmesi olağanüstü bir şeydir, çünkü nihayet kamerayı eline alacak, kullanacağı bir miktar boş filme ve yöneteceği oyunculara sahip olacaktır. Fransa'da televizyon var. Bir-iki yıl içinde kapağı oraya atmayan kimseye ender rastlanır, çünkü

televizyon, sinemanın tersine, ne bulursa yutar, hiç doymak bilmez. Yaptığınız basit bir belgesel bile er veya geç, size kapalı kapıları açabilir. Gençler, sinema yapmakla film yapmayı birbirine karıştırıyor. Düşlerinizdeki konunun filmi; yoktur böyle bir şey. Ne Fellini ne de bir başkası için. Bugün biri çıkıp da kafasında tasarladığı bir otomobili yapmaya kalksa, yapımını Renault'ya, Ford'a ya da Citroen'e kabul ettirmesi çok zordur. Öte yandan, Renault'da çalışan bir işçinin o çevreden uzaklaşmasının, ufkunu genişletmesinin; sinemayı seven genç bir öğrencinin aynı işi yapmasından çok daha zor olduğunu da teslim etmek gerekir; çünkü sinemada sınıf savaşımı yoktur. Kuramsal planda, sinema yapmak isteyen herhangi biri olarak televizyon kurumuna gidip Contamine'i kolaylıkla görebilirsiniz, oysa bir işçinin ya da kaynakçının, Renault işletmesinde Dreyfus'ten randevu alması daha zordur. Bu da katlanılması çok zor bir şeydir, çünkü işçi, hayatı boyunca aynı şeyi tekrarlayacağı, çekip giderse de, yeni durumunun kendisine vereceği hoşnutsuzluk ölçüsünde acı çekeceği duygusunu taşır. Yaşamak için o enayi işi yapıp durmak zorundadır. Zamanının çoğunu bir tutuklu gibi geçirir, oysa sinemada ya da televizyonda, işiniz görüntü üretmektir, yaşamak için yapacağınız iş bu-dur; yardımcılık görevi bile yapsanız, er geç, günün birinde, eğer is-tekliyseniz patron olabilirsiniz, kendi "görüntünüzün" patronu.

Cahiers: İki tür sinema heveslisi var: Elini kameraya ve filme değdirmek isteyenler ve kafalarında tasarlamış olduklarıfilmi yapmak isteyenler.

Godard: O durumda, insanın birinden birini yapmak için kendini ikna etmesi gerekir ki bu başka bir sorun. Gerçek olan şey, belli bir filmi yapmak isteyen için olsun, eline kamera almak isteyen için olsun, yapılmak istenen şey sinemadır. Dreyer, Antonioni, Ri-vette, Rohmer, Marker, Bresson yapmak istedikleri filmi yaparlar sadece ve hep öyle yapacaklardır. Ancak kafalarının içindeki filmi gerçekleştirebileceklerini düşündükleri anda çekim yapacaklardır, bir başkasının istediği filmi değil. Ama insan ilk filmini yaparken, özel bir film yapmaktan çok, sinema yapma isteğindedir ya da bu istek henüz, ileride bir sapmaya yol açmayacak kadar belirsizdir. Ne olursa olsun, insanın kendisini sinemanın kutsal olduğu düşüncesinden sıyırması gerekir. Sahneleyicisi için *han Grozni'nin* (Korkunç İvan) önemi, Akitanya petrolleri üstüne hazırlanmış bir belgeselden daha fazla olmamalı.

Bugün sinema tür yönünden çok zengin, dolayısıyla film yapmak zor olmamalı. Eğitici film, belgesel, turistik film; bunlardan birini seçmek yeterli - eskiden bu kategoriler bu kadar zengin değildi. Dün, Roma'da Bertolucci'yi gördüm. Shell hesabına üç aylığına Doğu'ya gidiyordu. Sevinçten havalara uçmuyordu tabii, ama burukluk da duymuyordu. Tutumu doğruydu. Gerçekten, Sinematek gediklileri olsun, Gilles Grangier'nin filmlerini dağıtanlar olsun, iyi olan, olmayan, yapılması gereken şeyler hakkında o kadar çok önyargılı düşüncelere sahipler ki! Bana göre bu, sinemaya zarar veren olumsuz bir tutum. Caz müziği ile ilgili kısa metrajlı bir film ya da tiyatro üzerine bir film dolayısıyla, yeteneksiz insanlar sizin yerinizi alıveriyor. Göreceksiniz bir gün Ühü'nün ya da *Persler'in* yapımını da onlara verecekler ve ağlamak için artık çok geç olacak.

Cahiers: Yazdığınız ilk eleştirilerin, yaptığınız ilk film kadar önemli olduğunu söylediniz. 1965'te eleştiriye haşlama koşullarının 1955'teki koşullarla aynı olduğunu düşünüyor musunuz?

Godard: Tamı tamına aynı durum söz konusu. Sinema dergileri en hoşgörülü, en açık dergilerdir; hepsi aynı düşüncede olmasa da.

Cahiers: Ama günümüzdeki eleştiri için olaylar eskiden olduğu kadar açık seçik değil belki.

Godard: Belki daha zor, ama sorunlar aynı. Eleştiri, akıl çağma girdi. Eskiden Jean-George Auriol bir film hakkında yazı yazdığında, sadece hoşuna giden şeylerden söz ederdi ve böylesi de çok iyiydi; duyarlı, akıllı ve zamanını yaşayan bir insanın yapabileceği eleştiriydi ve sinemanın başka bir sanat kadar önemli olduğunu onaylıyordu. Sonra Bazin geldi, bunun çözümlemesini yaptı, yani bir filmde kendi hoşuna giden şeyin. Daha sonra, bu çözümlemeye belirli bir tepki geldi; işe bir yapı kazandırmaya yönelen, sinemaya, o zamana kadar yapılmamış olan tanımlamalar getirmeye yönelenler oldu. Çünkü Jean-George Auriol sinemayı tanımlamıyor, Wyler'ın Ford'dan daha kötü olduğunu ya da tersini söylemiyordu. Bütün söylediği, Loretta Young'ın, Joan Crawford'dan daha güzel olduğuydu. O dönemde böylesi çok iyiydi. Bazin'le, daha derinlemesine ele alınmış bir sinema düşüncesine ulaşıldı. Bugünse, sinemanın ille de böyle olmadığı, belki herşeyi yeniden ele almak gerektiği, bugün sözü edilen sinemanın

belki de çok daha geniş bir sinemanın çok küçük bir bölümünü oluşturduğu söyleniyor ve başka örnekler veriliyor. Bazin, Şarlo'dan söz ederken Chaplin'in son filmlerini göz önünde tuttu, Griffith'le çağdaş olduğunu, onun kardeşi olduğunu, Yeni Dalga'nın ortaya koyduklarını hiç dikkate almadı. Kuşkusuz bu, eleştirinin bizim sahneleme konusunda çıraklık dönemimizi oluşturmasından ileri geliyordu. Bugün yeni eleştirmenlerin bizden daha çaresiz durumda oldukları kuşku götürmüyorsa bu, aynı zamanda hem düşünmek ya da araya mesafe koymak hem de yaşamlarını sürdürmek zorunda olmalarından. Hem mesafeli kalmaları, hem bu mesafeyi korumaları, hem yaşamaları hem de kendi yaşamlarını gözlemeleri gerekiyor. Buysa, bana oranla onlar için daha zor; ben eleştiri yapmaya gereksinim duymuyorum, film yapıyorum, çünkü elimde bu olanak var.

Cahiers: Eleştirinin on yıl önce yaptığı şey, Mendeleev'in yaptığı sınıflamaya benziyor: Yedi, sekiz element var sanılıyordu; Yeni

Dalga çıktı, yedi, sekiz değil, çok dahafazla, iki yüz, üç yüz element var, dedi. Modern kimya buradan doğdu. Biz de bu aşamadayız.

Godard: Bunu aşmak gerekiyor. Üstelik bu görüşler çok yaygınlaştı; şimdi her ülkede aynı görüşler var.

Cahiers: Eleştiride ve görüşlerde bir bakıma düzeylerin eşitlenmesi söz konusu. Ama, belki de kötü bir şey değil bu, çünkü bizi sinemada özellikle ne olup bittiği konusunda kafa yormaya zorluyor. Hitchcock yerine Skolimovski'den söz etmek bize daha ilginç geliyor, bu da, birini ötekine yeğ tutuyoruz demek değil tabii.

Godard: Evet, öyle.

Cahiers: Eleştirinin bugün içinde bulunduğu zorlukların ikincisi, sözcük ve terimler sorunu; eleştiride kullanılan dil, o kadar kendini yineleyen, tükenmiş bir dil ki, eleştiri yapanlar yazın eleştirisinde kullanılan sözcük ve terimlere başvuruyorlar, buysa, her şeyden aynı biçimde söz edilmesine yol açıyor, çünkü elimizin altında milyarlarca sözcük yok ve bu sözcükler birbirinden farklı filmleri anlatmak için durmadan yineleniyor.

Godard: İlk eleştiri yazımı yazdığımda, aynı zamanda hem sinemayı keşfettim hem de ilk romanımı yazdım. Bugünün gençleri yazı yazmanın başka bir şey yapmak kadar önemli olduğunu, eğer film yapmak istiyorlarsa, yazı yazmanın kendilerine yararı olacağını, yazmanın film yapmaktan farklı olmadığını ve kendilerine özgü dili bulmaları gerektiğini dikkate almalılar belki de: Yazı yazmak, sadece bazı yöntemleri uygulamak değildir.

Cahiers: Sorun, durmadan sözü edilen filmler yerine, başka fılmlerden başka türlü söz etmek.

Godard: Tamamen öyle. Skolimovski'nin filmlerinden söz edebilmek için, başka bir biçim bulmak gerek. Daha önceleri, bir filmdeki "planlar"dan eleştiride söz edilmezdi örneğin. Şimdi, bundan başka bir şeyden söz edilmiyor ve seyirciler bir oyuncunun, bir yapımcının ne olduğunu bildikleri kadar, bir planın da ne olduğunu biliyor. Ama sinema eleştirisinin sorunu, resim eleştirisinde de olduğu gibi, kendi öz varlığına kıyasla var olmamasından kaynaklanıyor; en büyük resim eleştirmenleri hep şairler olmuştur. Öz varlığına kıyasla var olan sadece yazın eleştirisidir, çünkü amacıyla konusu iç içedir. Öyle olmasa, resim ya da müzik konusunda yazıl-

mış ilginç eleştiri kitapları başka bir sanat dalıyla uğraşan büyük sanatçılar tarafından yazılmış olurdu. Sinema eleştirisi konusunda da durum biraz öyle.

Cahiers: Yazmakla film yapmak yine de aynı şey değil.

Godard: Tabii ki bunlar iki ayrı şey, ama birbiriyle ilişkili şeyler. Eleştirinin yararlı bir görevi var ve bu da gözardı edilmemeli. Eleştiride arıtıcı bir erdem var. İnsan eleştiriyi öncelikle kendini düşünerek yapmalı, sinemayı düşünerek değil. Film yapıyorsanız, artık eleştiri yazıları yazmıyorsanız, bu, eleştiri yapmıyorsunuz demek değildir. Ben hep eleştiri yaptığımı düşünüyorum, ama onları artık yazıya dökmüyorum; bu eleştirilerin bana büyük yararı oluyor, ne var ki onları başkalarının gözleri önüne sermiyorum.

Cahiers: Bu, eleştirinin artık filmin içine girdiğini söylemeye de geliyor. Pierrot *ya da* Le Testament d'Orphee *(Orpheus'un Vasiyeti) gibi filmlerde, perdeden sanki iki ayrı şerit geçiyor; biri görüntüler şeridi, öteki bu görüntülerin açım/aması.*

Godard: Bu, görüntünün bir parçasını oluşturan görüntünün açımlamasıdır. Böylece, Butor'un romanlarında olduğu gibi, olayların daha çok eleştirel yorumlanması olan bir eleştiri tasarlanabilir. Bir filmin eleştirisini, birkaç fotoğraf ve bazı açıklamalarla tamamlanmış diyalogların metni olarak düşünebiliriz. Bütün bunlar filmin bir tür eleştirisini, çözümlemesini oluşturabilir.

Cahiers: Bu biraz, Borges'in anlatılarındaki ilke oluyor: var olan bir metinden ya da anlatıdan hareket edip, onu başka şekilde yeniden biçimlendirmek. İkisini birbirine uygun düşürmek. O yapıtı açıklamak değil söz konusu olan, ondan hareketle onu örten ya da ona paralel bir başka yapıt ortaya koymak.

Godard: Tamamen öyle değil, çünkü *Orpheus'un Vasiyetini* açıklamanın en iyi yolu yine de, Truffaut'nun dediği gibi, örnekler vermektir. Bugün şöyle demek uygun düşer sanırım: "İşte bir film, işte bu filmde güzel olan şeyler; bunlar neden mi güzel?", bundan sonra örnekleri sıralamak gerekir. Bu, çok doğal biçimde yapılmalı, bir söyleşi, doğrudan bir diyalog yaparcasına. Eleştiriyi oluşturan şey, kaleme alınmış yazılar oldu uzun süre; bu yazılarda üzerinde durulan şey, üslup sorunlarıydı. *Cahiers'de,* filmde kullanılmış olan üslup ne olursa olsun, işin bir de yazınsal yönü vardı; amaç,

insanları etkilemekti. Oysa bugün, eğitici eleştiri yapmak daha iyi olur kanısındayım. Tabii ki, insanlara Skolimovski'nin neden iyi olduğunu açıklamak da hiç kolay değil.

Cahiers: Ama bu, filmin uyandırdığı heyecandan çok, kendi heyecanlarını hesaba katmak demek...

Godard: Bu dagözardı edilecek bir heyecan değil. Bir film karşısında duyduğunuz heyecanı başkalarına anlatmayı başarırsanız, tabii ki kendi heyecanlarınızdan söz etmiş olursunuz, ama insanlar bunu anlar ve bu

nedenle de gidip filmi görür. Eleştiri yazmaya başladığım dönemde hem sinema hem de eleştiri keşfediliyordu. Bu, bizim aynı zamanda hem savaşımımız hem de yaşamımızdı; çok büyük bir şanstı bizim için. Aynı bağ gerçeküstücülüğün başlangıç döneminde de vardı; onlar için yazmak, kendi yaşam dizgelerinin bir parçasıydı; her şey bir tür bütünlük içinde kaynaşıp gidiyordu. Olayları birbirinden ayırıp hangisine öncelik verilmesi gerektiğini anlamak için artık düşünmeye çaba harcamak gerekmiyordu.

Cahiers: Kaybolup gitmiş olan da bu çakışma kuşkusuz.

Godard: Ama bu çakışma yeniden meydana gelebilir; kesildiği dönemler olduğu gibi, yeniden ortaya çıktığı dönemler vardır.

Cahiers: Bizim için şimdi yapılacak şey, Straub, Bertolucci, Skolimovski gibi sinemacıları savunmak; ve bu da pek kolay olmayacak.

Godard: Straub'u savunmak zor olacak, Skolimovski'yi ise daha kolay, en azından sinemasever çevre içinde, ama gelenekçi eleştirmenlere karşı savunmak çok zor tabii.

Cahiers: Sinemasever çevre içinde de kolay olmayacak; onların konumunda garip bir şey var: Amerikan sinemasını tanıyıp anladıklarından beri başka sinemalar öğrenmek istemiyorlar veAme-rikan sineması yolunu şaşırmış izlenimini verdiği oranda da hoşgörüsüz davranıyorlar.

Godard: Savunulacak ilk kişi Skolimovski'dir. Öncelikle, içlerinde en açık olanı o olduğundan. Caz müziği gibi biraz. Bana öyle geliyor ki, Mingus'u tanıtmak Stockhausen'i tanıtmaktan, Skoli-movski'yi tanıtmak da Straub'u tanıtmaktan daha kolay.

Cahiers: Ama bugün bir sorun daha var; sinemaseverlerin birçoğu Hawks'u ya da Hitchcock'u seviyor, hem de sizin onları savunurken ileri sürdüğünüz nedenlerden dolayı, ama aynı kişiler hem sizin hem de sözünü ettiğiniz genç sinemacıların filmlerini reddediyorlar. Artık bir şey anladıkları yok; kendilerine söylenmiş olan şeyi yineleyip duruyorlar: Sinema demek, sahnelemek demektir; bugünse, sahnelemek akademizm demek. Yani, The Sandpiper *(Ümitsiz Aşk) ya da* Lord Jim.

Godard: Ümitsiz Aşk, bir uç durumdur. Hollywood ölçeğinde gerçek bir amatör filmdir. Birbirlerini pazar günleri filme alan fırıncı bir çift. Süper 8'le çekilmiş bir film.

Cahiers: Ama, üzerinde durulması gereken şey, sinemaseverlerin bu filmi, sahnelemenin gerçek bir örneği olarak kabul etmeleri.

Godard: Minnelli sahneleme yapmıyor, değerlendirme yapıyor.

Cahiers: On yıl boyunca Cahiers *sinemada sahnelemenin varlığını ileri sürüp durdu. Şimdi söylenmesi gereken bunun tersi.*

Godard: Evet, doğru. Sahneleme diye bir şey yok. Yanılmışız!

Cahiers: Sahneleme ve auteur *politikası, bunlar geçerliydi, ama savaş atı olarak. Savaş kazanılmış gibi görünüyor.* Auteur *politikası kendini her yerde kabul ettiriyor, en baş eğmez eleştirmenler bile şimdi sahnelemeden söz ettikleri gibi, o politikayı hesaba katıyor kuşkusuz.*

Godard: Savaş bazılarıyla hâlâ sürüyor. *Auteur* politikasını Chauvet'ye ya da Charensol'a karşı savunmayı sürdürmek gerek, ama ötekilere karşı gerek kalmadı. Bu tıpkı bir okul gibi, içinde büyüklerin sınıfı var, küçüklerin sınıfı var. Sınıfın sonuncusuyla, birincisiyle konuştuğunuz şekilde konuşamazsınız.

Cahiers: Bir eleştiri kaleme alacak olsaydınız, bugün neyi savunurdunuz?

Godard: Son zamanlarda beni en çok şaşırtan filmler, Skoli-movski'nin filmleriyle *Desna* oldu. Bu filmlerde eleştirebileceğim hiçbir şey yok ve onlardan öğreneceğim çok şey var. Bir de, Rossel-lini'nin demir üzerine yaptığı film. Bunlar, ufkumu bütünüyle açan filmler oldu. Öteki filmler içindeyse, üzerinde durulabilecek olanlar da var, durulmayacak olanlar da. Adı geçen o üç film konusunda kendi kendime, "Çok iyi," diyorum, "ben böylesini hayatta yapamazdım". Aralarında bir sıralama yapmıyorum; bunlar, üzerinde konuşma isteği duyduğum filmler, çünkü ne söylenmesi gerektiğini tam olarak bilemiyorum. Oysa, *Gertrud* hakkında ne söylenmesi gerektiğini çok iyi biliyorum; söyleyeceğim şeyin ille de doğru olduğunu

savunmayacağım, ama dilimin ucuna hemen gelen şey şu: O film, Beethoven'in son dörtlüleri gibi örneğin. Oysa, *Walkover* gibi filmler, hakkında söylenecek bir şeyler bulabilmek açısından ilgimi çekiyor. Ama ben de film yaptığıma göre, söylenecek şeyi, yaptığım bir filmde de arayabilirim, ondan söz etmem gerekmez.

Cahiers: Kendi filmlerinizle Skolimovski'ninkiler arasında ilişki var mı?

Godard: Yok. Daha doğrusu, hem çok var, hem hiç yok. Onun sevdiğim tarafı, özel ile genel arasında durmadan gidip gelmesi. Hem bireyi, hem de çevresini anlatıyor ve belki de herkesten daha iyi yapıyor bunu. New York'ta, filmlerinin çok Fransızvari olduğunu söylemişlerdi. "Maalesef ben Polonyalıyım ve Fransa'ya hiç ayak basmadım," demişti.

Cahiers: Sizce bu filmler büyük başarı kazanmaksızın, sınırlı bir seyirci kitlesince mi benimsenecek, yoksa lanetli mi kalacak?

Godard: Bunlar zor filmler, çünkü devlet güdümündeki sinemaya ya da ticari ve geleneksel sinemaya -ki bu da aynı kapıya çıkar- uzak düşüyor. Bizim filmlerimizle aynı yazgıyı paylaşacaklar. Straub'un filmi için bir örnek aranacak olursa, bu Muriel'dir (Acı Hatıralar): Bu konuda fikir sahibi olabilmek için *Acı Hatıralar'ın* izlediği çizgiye bakmak yeterlidir. Yeni sinemanın yaptığı ilk şey, eski sinemaya tepki göstermek olmuştu. Şimdiyse, yapayalnız; eksikleriyle, hatalarıyla ya da iyi nitelikleriyle yapayalnız. "Ben, La Patelliere'in ya da Stevens'ın yapmadıklarını yapmaya çalışıyorum," demenin artık gereği yok.

Cahiers: Sinemada yeni olan şeyi en az anlayanlar, sinema çevresini oluşturan insanlar. Oysa bugün, günümüz sinemasını en iyi anlayanlar şairler; Aragon gibi, Paso/ini gibi.

Godard: Bunu, duygularıyla algılıyorlar, sinemayı bilmeleri, tanımaları gerekmiyor. Özellikle de, sinemaya, sinema tarihine ya da sinemadaki eğilimlere oranla kendilerini bir yere oturtmaları hiç gerekmiyor. Başlangıçta bir referans sineması olan yeni sinema, bu aşamayı geride bıraktı, çünkü bugün artık eleştiri sorununu bile ile-

ri sürüyor, bu da, sinema eleştirmenlerini fazlasıyla zorlayan bir durum, çünkü sinemanın bütünü içinde kendilerini sürekli olarak bir yere oturtmak zorundalar. Gerçekten bir savaşım varsa, eleştiri yapmak kuşkusuz daha ilginç; eleştiri bu durumda cephe gerisiyle ilişkiyi kuran hatları oluşturuyor, levazım görevi yapıyor. Savaş bitmişse, artık bir şeyleri açıklamanın gereği kalmıyor, bu zorunluluk sona eriyor. Sinema eleştirisi neredeyse resim ve müzik eleştirmenlerinin ulaştığı noktaya vardı: Bilgilendirmek yeterli değil, açıklanacak bir şey yok, bir şeyleri savunmaya, bir şeylere saldırmaya daha az gerek var...

Cahiers: Eleştirmenlerin görevi bugün belki de, konserlerde Stockhausen'ın çalınmasının sürmesi için alan temizliği yapmak sadece. Çünkü, Polonya'da, Almanya'da, İtalya'da keşfedilen genç yönetmenlerin yaptığı filmler Fransa'da nedense hiç bilinmiyor. Bu da, dağıtım ve işletme alanlarında sorun yaratıyor. Her birimiz hoşumuza gidenfilmleri piyasaya çıkarmak istiyoruz, ama huna olanağımız yok.

Godard: Bu açıdan bakınca, pek dişe dokunur şeyler yazmamış olan Rissient gibi bir eleştirmen, Bretaigne Windust'ın değil de Ra-oul Walsh'ın filmi olduğunu söyleyerek *The Enforcer'ın* (Öldürülecek Kadın / Soruşturma) yeniden gösterilmesini sağlayınca, mükemmel bir eleştirmen haline geliverdi. Rissient, iyi bir eleştirmen-da-ğıtımcı. Bugün sinema yapmak, canlı görüntü yapmak eskiden olduğundan daha kolaysa da, bir film yapmak o zamanki kadar zor; yapacağınız film hangi türde olursa olsun. Ama, özel bir film yapma isteğinden vazgeçip sadece sinema yapma düşüncesine gelmek gerekiyor. Yoksa ressamsınız ya da romancısınız demektir. En devrimci yanıyla bile sinema her şeyden önce uygar bir alan.

Cahiers: Bu durum, sinemada bir tür iyimserlik hulunduğun-dandır belki de. Bize öyle geliyor ki, Nicholas de Stael sinemacı olsaydı, belki de intihar etmezdi.

Godard: Ben de öyle düşünüyorum. Sinema iyimserdir, çünkü sinemada her şey mümkündür, hiçbir şey yasak değildir: Yaşamla ilişkide olmak yeterlidir. Ve yaşamda da herhalde iyimser bir yan vardır; öyle olmasaydı herkes topluca intihar ederdi.

Cahiers: Sık sık resimden. müzikten söz ediyorsunuz: Jantlar-

malar *ve* Evli Bir Kadın *dışında,filmlerinizde kullandığınız müzikler neden bu ölçüde basmakalıp şeyler?*

Godard: Çünkü müzik konusunda bir fikrim yok. Değişik müzisyenlere her zaman, aşağı yukarı aynı müziği ısmarladım. Hepsi, aşağı yukarı birbirine benzer müzikler bestelediler; zaten ben de onlardan her zaman, kabaca "film müziği" denen türde müzik istedim.

Cahiers: Bu müzikleri, filmi seyretmeden dinleseydik...

Godard: Beş para etmezlerdi.

Cahiers: Oysa, Jandarmalar *için genç bir müzisyenle, Arthuys ile çalıştınız.*

Godard: O müzik, eğer tanım doğruysa, tersinden düşünülmüş bir müzikti. Arthuys'e, Juross'un düşünebileceği -eğer kafasının içinde bir müzik tasarlama yetisi varsa- müziği yapalım dedim. O müzik kabadır, terstir, mağara müziğidir. Zaten filmlerimin dörtte üçünde müzik olmasa da olurdu. Müzik koydum, ama olmasaydı film daha farklı olmazdı. *Alphaville'de,* müzik görüntüyle kontrpuan oluşturur, hatta ona karşıttır, geleneksel müziği, romans türünü yansıtan bir yanı vardır; Alpha 60 dünyasıysa bunun tam tersidir. Çünkü müzik orada anlatım öğelerinden biridir: Yaşamı hatırlatır, o dünyanın dışındaki dünyaların müziğidir. Filmdeki kişiler de sık sık dış dünyalardan söz ettikleri için, onları filme alacağıma, müziklerini dinlettim. Bunlar, görüntü değeri olan sesler. Müziği başka türlü hiç kullanmadım. İzlenimci resimde siyah rengin işlevi neyse, müziğin işlevi de o.

Cahiers: Peki, müzik daha önemli bir rol oynadığında filmi de müzisyenin mi yapması gerekir?

Godard: Nasıl ki Guitry filmler yaptı, Boulez'in de film yapmaması için bir neden göremiyorum. Başka bir deyişle, Boulez'in ya da Stravinski'nin müziğini kullanmak istiyorsak, filmi de onların yapması doğru olur. Gidip de Stravinski'den benim için bir eşlik müziği yapmasını hiçbir zaman isteyemem. Benim için gerekli olan, Stravinski müziğinin kötüsüdür, çünkü iyisini kullanacak olsam, benim yaptığım çekimler hiçbir işe yaramaz. Bu

nedenle de ben bir senaryocuyla çalışamam. Bir besteci, müziğini kendine özgü dünyasına göre tasarlar; ben de filmimi kendi sinema dünyama göre tasarlarım. Biri ötekine eklenecek olursa, sanırım fazla gelir.

Müzik, benim için yaşayan bir öğedir; bir sokak gibi, arabalar gibi. Benim betimlediğim bir şeydir, filmden önce var olan bir şey.

Cahiers: Ya Çılgın Pierrot*'daki renk? Örneğin arabanın ön camında gördüğümüz renkli yansımalar...*

Godard: Paris'te gece araba kullandığınızda neler görürsünüz? Kırmızı ışıklar, yeşil, sarı ışıklar. O öğeleri göstermek istedim, ama gerçekte oldukları yerde değil. Daha çok, bellekte kaldıkları biçimiyle: Gelip geçen kırmızı, yeşil lekeler, sarı parlamalar. Bir duyuyu, onu oluşturan öğeleri kullanarak yeniden kurmayı denedim.

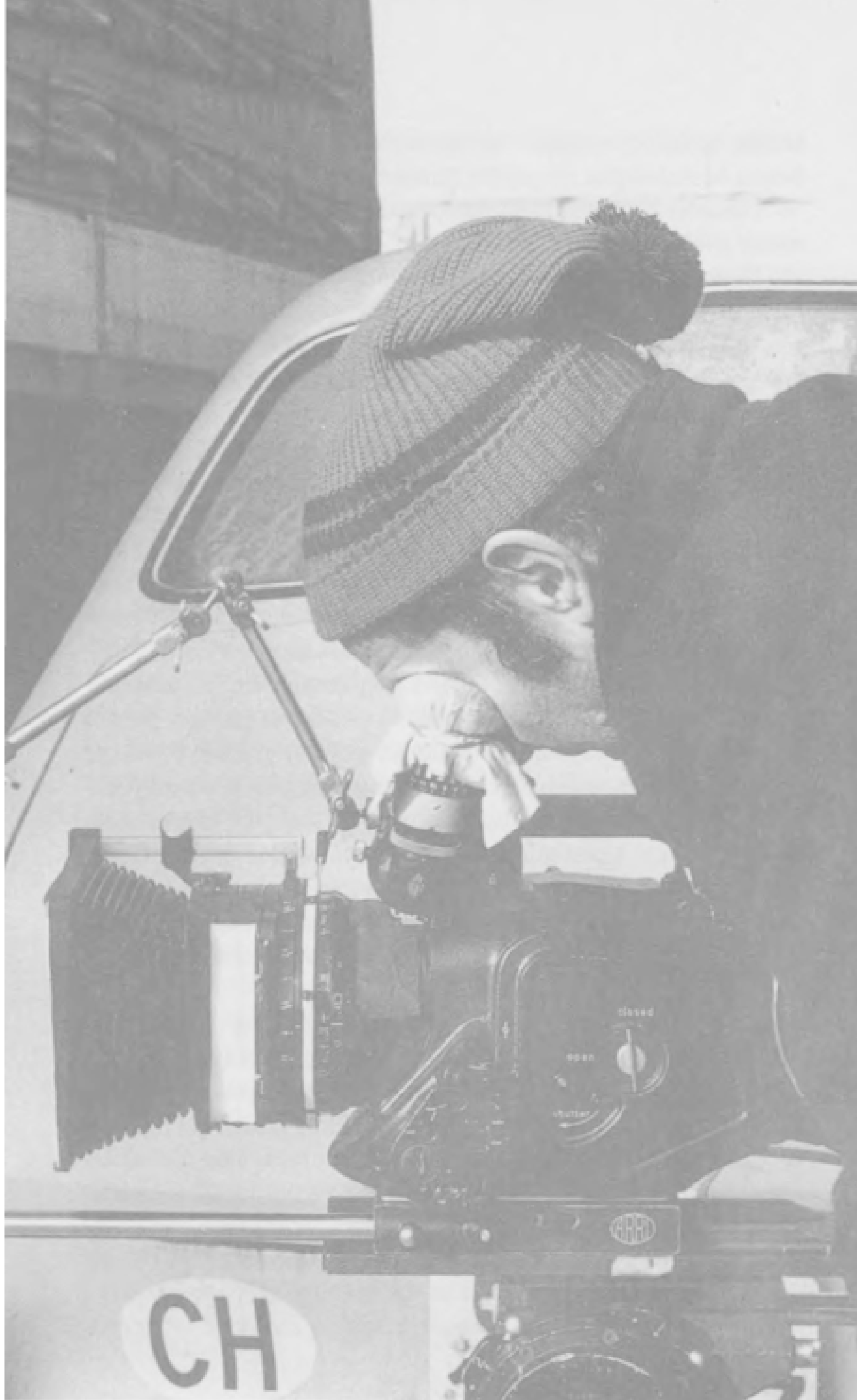
Cahiers: Yine, bir ressamın yaptığı türde çalışma söz konusu...

Godard: Bu anlamda, daha da ileri gidebileceğimi sanıyorum. Tabii, Butor'un yazın alanında yaptığını sinemada yapmaya kalkmadan. Bunu sinemada yakalamak çok kolay. Yazarlar, beyaz kâğıt üzerinde sinema yapma tutkusuna her zaman kaptırmışlardır ken-. dilerini; bütün öğeleri ellerinin altında tutup, düşünceleri birinden ötekine gezmeye bırakmak. Bunu sinemada yapmak o kadar kolay ki! Belmondo'nun, *Pierrot'da* söylediğinin tersine, sinema alanında Joyce ilginç değil. Zaten sessiz sinema çok uzağa gitmişti. Sessiz sinemanın sinemaya kazandırdıklarının çoğunu yitirdik ve ancak şimdi bu kazanımlar yeniden keşfedilmeye çalışılıyor, çünkü yeniden yalınlığa dönülüyor ve sesli sinemanın, şimdiye kadar yapıldığı şekliyle etkisi kaybolmaya başlıyor. Büyük sessiz sinema, hiçbir zaman belirli bir üslubun belirli bir olaya uygulanması olmadı. Bana sorarsanız, sinema daha şiirsel olmalı ve daha geniş anlamda şiirsel, ayrıca şiirin kendisine de genişlik kazandırılmalı.

Cahiers: Her şeyin sözü edilmeli.

Godard: İki, üç yıl önce, artık her şeyin yapılmış olduğu, bundan böyle yapacak hiçbir şeyin kalmadığı duygusuna kapıldım. Yapılması gereken, daha önce yapılmamış bir şey düşünemiyordum. *Korkunç han, Our Daily*

Bread (Günlük Ekmeğimiz) çevrilmişti. Bize, kitlelerle ilgili film yapmamız öğütlenmişti, ama *Kalabalık* zaten yapılmıştı; onu yeniden yapmanın ne anlamı vardı? Kısacası, karamsardım. *Pierrot'dan* sonra bu duyguya hiç kapılmadım. Evet. Her şeyin filmi yapılmalı, her şeyden söz edilmeli. Daha hiçbir şey yapılmış sayılmaz.



1

Fransız Komünist Partisi yayın organı Humamte'nin (insanlık) pazar günü baskısı. -ç.n.

2

Usta işçi kategorilerinden biri. -ç.n.

Godard - Le Clezio Karşı Karşıya

(1966)

Le Clezio: Filmlerinizi gördüğümde bir karmaşa, bir zenginlik, bir patlama, kendini size bütün olarak tutarsızlıkla, taşkınlıkla veren bir şeyler olduğu duygusuna kapılıyorum; oysa belki bunu ortaya çıkarmak için aylar, yıllar harcıyorsunuz... Belki de tüm yaşamınızı. .. Ben oturduğum yerde, iki saatlik bir süre içinde, başınıza gelen her şeyin, çektiğiniz tüm acıların, tüm sevinçlerinizin bu yoğunlaştırılmış sonucuna sahip oluveriyorum...

Godard: Sanırım daha basit. Sanki sizinle şu anda birdenbire bir film yapmaya karar vermişiz gibi bir şey bu. Sanki size, "Haydi bakalım! Şimdi bir saat kırk beş dakikanız var, insanlardan ve kendinizden söz edeceksiniz," demişim gibi. Olabildiğiniz kadar kendiniz olmaya çalışın ve insanlardan, elinizden geldiğince derinlemesine söz edin, ama haydi, başlıyoruz! Bir, ki, üç...

Le Clezio: Elinizin altına bir kâğıt alıp, arkasından neyin geleceğini hiç bilmeden son dakikaya kadar yazmayı kabul eder miydiniz?

Godard: Ah! İşte bundan dolayı yazamam! İşte bundan dolayı Flaubert beni hep etkilemiştir, yazma ediminin kendisine verdiği tarifsiz acı yüzünden. Şöyle düşünüyordu Flaubert: "Gökyüzü mavi." Bunu yazıyordu ve sonra, üç gün boyunca bu yazdığı şey onu hasta ediyordu. Kendi kendine, "Acaba 'gökyüzü gri' yazsaydım

► Alain Jouffroy ve François Bott'un derlediği söyleşi. *L'Express*, 9 Mayıs 1966.

daha iyi olmaz mıydı, 'griydi' demek herhalde daha iyi olacaktı," diyordu. Ve sonunda oturup yazdı...

Le Clezio: .. "Gökyüzü mavi."

Godard: Evet ama ne eziyet!

Le Clezio: Sinemacı için de aynı sorun yok mu?

Godard: Hayır. Sinemada, gökyüzü orada, karşımdadır, gri olduğu bir gün, kalkıp da kendi kendime gökyüzü mavi demem olanaksızdır. Yaşamla yaratma arasına bir fark koyduğum duygusu yoktur bende. Benim için, bir kadın oyuncuyu yönetmek ve karımla konuşmak aynı şeydir... Bir bakış bana saflığı düşündürecek olursa, buradan bir başka saflık imgesine geçerim... Gökyüzü maviyse, onu mavi çekerim; grileşirse, gri çekerim... Çünkü değişen, kıpırdayan bir şey vardır. Sanıyorum ki siz yaşamla yaratmayı farklı şeylermiş gibi düşünüyorsunuz.

Le Clezio: Evet, öyle olması gerekiyor. Teknik bir şey bu. Şundan ileri geliyor: Ben odamın içinde, elimde bir kalem, yazı yazarım, gece olmuştur. Şayet, bu koşulların bende doğrudan uyandırdığı duyguyu yazacak olsam, durup dinlenmeden yazmayı tekrarlayacağım şey, "Şu anda yazı yazmaktayım... " olur. Sizin, bir deftere durmadan not aldığınızı söylediler bana. Belki de size bunu sormam patavatsızlık oluyor, ne dersiniz?

Godard: Hayır. Bu notlar işaret noktalarıdır, atlama tramplenleridir... Yol boyunca beslendiğim gıdalardır.

Le Clezio: Bana öyle geliyor ki, filmlerinizde bulunan temaları çok iyi anlıyorum. Sanki bu temalar benden çıkmış gibi.

Godard: Evet. Öyle "La Fievre"de (Ateş), bir kahvenin terasında bir ressama rastlayan bir kadın vardır... Bunu okuyunca ben kendi kendime, "O kahvenin terasında ben olsaydım, işte şunları duyar, şunları görürdüm," diyorum.

Le Clezio: İnsan, bir sanat yapıtını kendisine yakın buluyorsa, bu sanat yapıtında, içine kendisinin de koymayı düşündüğü bir şeyler bulmuş demektir.

Godard: Sizinle aramızda yine de bir fark var. Öyle sanıyorum ki ben, sizin yapmaya çalışmadığınız şeyi yapmaya çalışıyorum: tanımlama. Ya bir duyguyu ya da bir algıyı. Ben, bu yaptığım şeyin bilincindeyim.

Le Clezio: Belki ben sizden daha az bilinçliyim. Ama benim gerçekten istediğim şey, bir dizge bulmak - sanıyorum ki sizin de aradığınız bu. Size bundan böyle hiç kaybetmeyeceğiniz birazcık dinginliği, rahatlığı getirecek bir dizge. Ben bir dizge peşindeyim, onu bulamayacağımı da çok iyi biliyorum.

Godard: Bulunacak olsaydı bile, üzerinde hemen sorular sormaya başlardık.

Le Clezio: İşte bunun için, kendimi başarısız bir ressam gibi hissediyorum. Benim gerçekten ilgimi çeken sanat dalı resim... Bana öyle geliyor ki, insana bağışlanmış olan tek yeteneğe sadece ressam sahip... Kendi içinden süzerek bize özgün ve yetkin bir dünya *ideası* veriyor; öyle ki, bu idea'dan ne bir şey çıkarılabilir, ne de ona bir şey eklenebilir. Ama belki de dikiş tutturamamış bir ressam düşüncesidir bu... Bir insanın bir karton parçasını alıp üzerine bir şeyler koyabilmeyi başarmasının gizini öğrenmek isterdim...

Godard: Evet. Biz dünyayı, gerçekliği, kendi kendimizi çözümlemeye mahkûmuz, oysa ne ressam ne de müzisyen buna mahkûm.

Le Clezio: Resim yapmayı denediniz mi hiç?

Godard: Küçüklüğümde, evet.

Le Clezio: Başarmış olmanın sarhoşluğunu da duydunuz mu?

Godard: O duygu insanda hep vardır. Yazmanın, resim yapmanın ve dahası sinema yapmanın insana verdiği fiziksel doyum vardır...

Le Clezio: Bana göre en güçlüsü, resim yapmanın verdiği doyum.

Godard: Evet, ressamlar zamanı ve düşünceyi silkip atmayı başarıyorlar.

Le Clezio: Bir şiir istediği kadar güçlü olsun, hiçbir zaman bir ressamın bir tebeşir parçasıyla bıraktığı küçük bir izden daha değerli olmayacaktır, hiçbir zaman. Aynı zamanda ressamların, sanatçıların en lanetlileri olduğuna da inanıyorum. Çünkü kare bir tuval üzerine gerçekliğin bir

parçasını sığdırmak zorundalar. Ressamların, gerçekliğin izini yeniden bulmaya çalışmaları, onu kendi etlerinden söküp koparmaları, nihayet renkleri kullanarak kendilerini gerçeklikten dışarı atmaları gerekiyor... Neden bütün ressamlar deli değil anlamıyorum.

L’Express: Sinemacıların delirdiğini görmedik, gerçekten.

Le Clezio: Ben öyle sanıyorum ki, Godard delirme olasılığı olanlardan biri.

Godard: Sinemacı, ancak sinemayı bıraktığı gün mutlu bir insan olacak.

Le Clezio: Eluard'ın bir şiirini okuduğunuzda, yazılmış olan şeyi GÖRME gereksinmesini duymuyor musunuz?

Godard: Ben hiçbir şey görmüyorum, hayır, hayır.

Le Clezio: Aa, işte bu şaşırtıcı... Ben, sözcüklerin ardında saklı şeyleri duymayı gereksinirim...

L'Express: Peki, bunu sinemada bulmuyor musunuz?

Le Clezio: Buluyorum, ama resimde bulduğum kadar sık değil... Resim, bütün sanatların doruğuymuş gibi geliyor bana. Belki benim kendi içimdeki bir şey bu. Öyle insanlarla konuştuğum oldu ki, bana, "Aynı şeyi düşünmüyorsanız, beni pencereden aşağı atın!” dediler. O anda, kendimi onları yakalayıp pencereden dışarı fırlatırken görüyordum... Ama o insanlar için, ağızlarından çıkan sözlerin hiçbir anlamı yoktu.

L'Express: Kitaplarınızda.filmlerinizde de olduğu gibi, kişilerin patladığı görülüyor. Niçin?

Godard: Çünkü bir şeyin bilincine vardığınız anda belirli bir acı duyarsınız. Yani sanatçı duyar, diye düşünüyorum. Bir bilinç haline gelmek patlamaktır ve bu patlamada da acı vardır.

Le Clezio: Ve de sevinç.

L’Express: Eğer gerçekten patlasaydık, kolaydı, artık var olmazdık. Burada dramatik olan şu ki...

Godard: Patladıktan sonra davar olmayı sürdürüyoruz.

L'Express: Kimlere sesleniyorsunuz? Hangi kesime?

Le Clezio: Popüler biri olmak isterdim; çok sayıda insan tarafından okunmak isterdim.

L'Express: Öylesiniz.

Le Clezio: Evet, ama beni okuyanların on milyon kişi olmasını isterdim.

L’Express: Neden?

Le Clezio: Aksi halde, bir şey yayımlamazdım; gidip içkili bir kahvede bir dostumla tartışırdım, ona elyazımla yazdıklarımı okurdum; belki de en gerçek yazın o olurdu. Ama elimle yazdıklarımın yayımlanmasını kabul ettim bir kez. Onun için, mümkün olan en fazla sayıda insana ulaşmak istiyorum, akıllı insanlara...

Godard: Ben hiç de öyle düşünmüyorum.

L'Express: ilk filmlerinizi yaptığınızda hangi kesimi hedef almıştınız?

Godard: Tam yeterli sayıda insanı, çömlekçiliği sürdürebilmek için bir çömlekçinin isteyeceği müşteri kadarını.

L’Express, Godard'a: Bir süre önce, daha sonra savunulacak olan bir dosya için belge topladığınızı söylediniz.

Godard: Evet, bir arkeolog gibi davranıyorum. Saklı olanı bulup çıkarmak için eşeliyorum.

Le Clezio: Ahlakçı olduğunuzu düşünüyor musunuz?

Godard: Evet, tabii, hepimiz biraz ahlakçıyız, diye düşünüyorum. Kendini beğenmişlik taslamak olacağı için kimse öyle olduğunu

söylemiyor...

Le Clezio: Sanatı bilinçli olarak mı yapıyorsunuz? İnsanları eğitmek için mi sanat yapıyorsunuz? Yoksulluğun ortadan kalkmasını ister misiniz? Siz...

Godard: Ah! Evet, evet, evet. Burada, Paris'te bir Fransız sinemacısı olacağıma, Pekin'de bir Çinli sinemacı, maaşlı bir sinemacı olmayı yeğlerdim.

Le Clezio: Ben, Pekin'de bir hekim olmayı yeğlerdim daha çok.

L'Express: Bir hekim mi? Yazar değil mi?

Le Clezio: Evet. Bu daha da kötü, değil mi? Başarısız bir hekim!

Godard: Sinemacının ahlakçı olması gerektiğini düşünüyorum; şimdiye kadar yeterince ahlakçı olmuş yazarlardan daha çok...

Le Clezio: Ben, yazarın da ahlakçı olması gerekir sanıyorum. İnsan varlığının ne olduğu hakkında yüksek bir düşüncesi yoksa, dünya üzerinde aşağılık olan, korkunç olan her şeye karşı bir duyarlılığı yoksa, insan iyi şeyler yazamaz; yazmayı, kendini ifade etmeyi başaramaz. Bu duyarlılığın da insanların dünyasına gösterilmesi gerekir, galaksilerdeki dünyalara değil.

L'Express: Insan varlığına duyarlı olmak ahlak değildir. Ahlak, davranışlara yön vermek için benimsetilen hir dizi yasadır, eylem kurallarıdır.

Godard: Bize düşen de, öncelikle o yasaları bulup çıkarmaktır.

L'Express: Serttir, baskıcıdır ahlak.

Godard: Ben sansüre karşı değilim. Sansürden yanayım. Sansürün aldığı bazı kararlara karşıyım yalnızca. Yasalara karşı değilim. Kimse yasalara karşı değil. 16. maddeye[1] karşıyız, ama yasalardan yanayız, herkes yasalardan yana, bu açık.

Le Clezio: Herkes değil, hayır. Kendilerini öyleymiş gibi gösteren, ama öyle olmayanlar var; yasalardan yararlananlar, paraya biraz daha düşkün olanlar. Yasalar, parayı bu ölçüde korumak için yapılmamıştır. Yani, salt anlamda yasalar.

Godard: Hayır, salt anlamda yasalar değil.

Le Clezio: Değilse, beylerin, paşaların cennetlerini kurmaya olanak sağladığı anlamda... Bir ahlak ileri sürmek, önce akıllı olmaktır. Ahlak kendi başına hiçbir şey değildir... İnsanın mümkün olduğunca en akıllı, en duyarlı, en arınmış hale gelmesi gerekir, başkalarına mümkün olduğu kadar çok saygı duymaya çaba göstermek gerekir. Bu da yasalarla sağlanamaz. Her birey, bütün ahlak yasalarını yeniden yaratmalıdır. Başkalarına karşı duyulan sevgi ancak bundan sonra gelebilir belki; ama önce, insan kendinin ne olduğunu çok iyi tanımakla başlamalıdır işe. Artık din falan kalmadığını mı düşünüyorsunuz? Dinin ortadan kalkacağına mı inanıyorsunuz? Dini, ahlaka göre nereye koyarsınız?

Godard: Ahlak ya da din... aynı kapıya çıkar. Diyelim ki, din ahlakın pratik biçimlerinden biridir.

Le Clezio: Eğer insan ve toplum hakkında ideal bir kavram oluşturacak olsanız, hiç kuşku yok ki, bunu herkes gibi yapardınız; yani bir devlet yaratmak, kendinize ait bir ülkeye sahip olmak, onu yönetmek isterdiniz. Peki, bu devlete dini de koyar mıydınız?

Godard: Dini, hayır. Benim için ahlak, doğru ve gerçek olan davranıştır. Din, sadece bir inanıştır. İnsan şiire inanabilir, spora inanabilir, bunlar dinlerdir; ben dinlere karşı değilim, ama ahlakı dinin üzerine koyarım.

Le Clezio: Söyledikleriniz beni şaşırtıyor, çünkü ahlak şu anda mülkiyetin savunucusu: diğer insanları öldürmeme, herkes kansına sahip olmayı sürdürsün, başkaları gelip onu sizin elinizden almasın... Bana öyle geliyor ki, din insan yaşamına biraz daha yücelik veriyor.

Godard: Madem öyle söylüyorsunuz...

Le Clezio: Yani, bu söylediğimi kabul ediyor musunuz?

Godard: Evet, sözcükler üzerinde anlaşalım, hepsi bu.

Le Clezio: Bir din genel olarak insanın Tann'yla, yani sonsuzlukla olan ilişkilerini saptar, düzenler.

Godard: Benim için ahlak, insanın dünya ile olan ilişkilerini düzenler. Dünya benim gözüme Tann'dan daha engin görünüyor. Bana göre Dünya, Tann düşüncesini içeriyor.

L'Express: Tanrıyı insanlar yarattı.

Le Clezio: Bundan emin misiniz?

L'Express: Evet.

Le Clezio: Eminim ki, bundan her zaman emin değilsiniz.

L'Express: Şu anda eminim.

Le Clezio: Ben bu akşam emin olmayacağım.

Godard: Dindar olmak, Tann'nın dünyayı içerdiğine inanmaktır. Ahlakçı olmaksa, dünyanın Tann'yı içerdiğine inanmaktır. Dindar insanlar çoğu kez ahlakçı insanlardan daha tehlikelidirler, çünkü dini zafere ulaştırmak isterler; oysa ahlakçı olanlar hiçbir zaman ahlakı zafere ulaştırmak peşinde değildirler.

Le Clezio: Parayı zaferi ulaştırmak isterler.

Godard: Para dindir, ahlak değil.

Le Clezio: Din dediğim zaman belki de yanılıyorum, çünkü bu sözcük biraz gerici bir görünüm aldı; din duygusu demek istiyordum, şey özlemi...

L'Express: Sonsuz olanı algılama özlemi mi?

Le Clezio: Tamam ... ilkel toplumları örnek olarak alırsak ...

Godard: Şu anda biz ilkel bir toplumda yaşıyoruz... Totemleriyle birlikte: Coca-Cola'sı, General Motors'u, tılsımlı sözcükleri, tabuları... Biçimlerde bir değişiklik yok.

Le Clezio: İyi ama bu biçimler kolektif toplumun baskısından etkilendi, değişime uğradı. .. İlkel topluluklar doğdu, insan kendine şu soruyu sorduğunda da bu topluluklar örgütlendi: "Kanmı nasıl elimde tutarım? Koyunlarımı çaldırmamak için ne yapabilirim? Bi-rilerinin gelip onları midesine indirmesi hiç hoşuma gitmiyor." İşte, ahlakın temeli ... Daha sonra, topluluk içinde en akıllı olanlar geleceği görmeye başladılar, kendi kendilerine, "Elim ayağım tutmadığında, gelip beni yemelerini istemiyorum," dediler ve dinsel ayin kurallarını icat etmeye başladılar, ama bu kurallara uyulmasını sağlayabilmek için de, sonsuzla, yani insanın dışında olan bir şeylerle ilişkide olmaları gerekiyordu. İhtiyarlık gelip çattığı zaman, başkaları tarafından yenmemek için, başkalarını biraz korkutan bir Tanrı 'ya gereksinmeleri vardı. İşte bunun için, işin içine insan-dışı bir şeylerin karışmadığı bir insan topluluğu düşüncesini havsala almaz. Böyle bir topluma nasıl ulaşılır bilmem.

Godard: İşin içine karışan o insan-dışı şey, insanların bilinci.

Le Clezio: Bunun yeterli olduğunu sanmıyorum.

Godard: Yutulmamak için, başkalarının bilincini uyandırmak gerekir.

Le Clezio: Artık hiçbir dine inanılmayacak olsa... Artık şiire inanılmayacak olsa, çok korkarım ki, yeniyetmeler evlerimizi başımıza yıkmaya, gelip karılarımızı, koyunlarımızı elimizden almaya başlayacaklardır.

Godard: İşte bundan dolayı onları uyandırmak gerekiyor. Onlara romanlar yazmak ya da filmler yapmak gerekiyor...

L'Express: Toplumun toprağını mayınlamak gerektiğini söylediniz. Günümüzde mayın döşemenin zor olduğunu düşünmüyor musunuz? Her birimizin kendi kendimizin gözleyicisi olduğumuzu. Yaratılışın kendisinde bile, kendi kendini denetleyen bir şey olduğunu.

Godard: Evet, olduğunu sanıyorum. Ama sonradan ortaya çıkıyor bu... Şu anda, öncelikle yapacağımız bir şey var: Bu çevresi berkitilmiş kamptan dışarı çıkmak, gözetleme kulelerindekileri aşağı indirmek... Sonra, araziye çıkıldığında herkesin kendine göz kulak olması gerekiyor. Şimdilik, ben kendimi arazide değil, hâlâ dikenli teller arasında hissediyorum. Önemli olan, dikenli telleri kesmek.

L'Express, Le Clezio'ya: Siz de kendinizi dikenli teller arasında mı hissediyorsunuz?

Le Clezio: Hayır. Eğer bunlar biçimsellikle ilgiliyse, öyle hissetmiyorum. Ama ahlaklılıkla ilgiliyse...

Godard: Tamam, toplumsal varoluşun dikenli telleri demek istiyordum.

Le Clezio: O zaman evet. Bir sığınak, bir korugan içinde yaşıyoruz ve başka türlü de insan nasıl var olur, bilemiyorum.

L'Express: Korugandan çıkılamayacağını mı düşünüyorsunuz?

Le Clezio: Hayır. Hiç çıkılamaz.

Godard: Çıkılamaz, ama o korugan düzene sokulabilir.

L'Express: Onu bir şeylere dönüştürmeyi mi kastediyorsunuz?

Godard: Evet.

L'Express: Neye?

Godard: Oh, orman kenarındaki bir eve.

L'Express: Sizin kişileriniz sonunda hep başarısızlığa uğruyor, kendilerini öldürüyorlar.

Godard: Evet, ama bu başarısızlıklar varoluşumuzun süresi içindeki belirli anlar sadece. Akşamüstü, su kenarında dolaşırken, insan sabah sokakta davrandığı gibi davranmaz örneğin.

Le Clezio: Bir insanın, bir akşamüstü, gökyüzü yarasayla kaynarken, suyun kenarında dolaşarak o anda hayatından memnun olması, dünyadaki sorunlar çözüldü demek değildir; bu, o insanın, kentin savaş dolu anlarına olduğu kadar, doğanın barış dolu anlarına da duyarlı olduğunu gösterir. Öteki insanların kendisini yargıladıkları savaş anlarını kastettim.

L'Express: Ama savaş içimizde de sürüp gidiyor...

Le Clezio: Tamamen öyle. Şu anda Paris'te savaş yok. Oysa, Godard için belki de bu kentte sürekli bir savaş vardır. Fazlasını gören, fazlasını hisseden çok duyarlı sinirleri olan, gereğinden çok şey bilen insan için savaş hep vardır... Bir zamanlar ölüydüm, yani henüz doğmamıştım, bunu biliyorum. Kısa bir andan başka bir şey olmadığını biliyorum. Dünya kuruldu kurulalı olup biten işte bundan ibaret. İnsan sadece bunu düşündü... Ölümü, kendi ölümünü.

Godard: Birkaç dakika önce, Le Clezio, "Saat 5.30'da telefon edeceğim," dedi; "Birazdan öleceğim," der gibi.

L'Express: Öyleyse korugan sadece toplumsa/ değil, öyle mi?

Le Clezio: Sadece toplumsal olsaydı, işler basit olurdu: Gidip Tahiti'de yaşardık.



İki Cephede Birden Savaşmak

(1967)

Cahiers du cinema: Bazıları Çinli Kız *konusunda,fılmin taraf tutması yüzünden, hangi kutuptan olursa olsun militanların hoşuna gitmeyeceğini*

ve sonuç olarak sadece sinemaya gönderme yapma riski bulunduğunu düşünüyor.

Jean-Luc Godard: Öyle olsaydı bu, filmin başarısız ve gerici olduğu anlamına gelirdi. Bu, bir bakıma Philippe Sollers'in bana söyledikleriyle aynı kapıya çıkıyor; şu farkla ki o, filmin sinemaya gönderme yapmadığı düşüncesinden hareket ediyor. Bunu kanıtlamak için de, Anne Wiazemsky ile Francis Jeanson arasında geçen konuşmaya dayanıyor. O sahnede ona gericilik olarak görünen şey, aynı diyalog içinde, gerçekleri yansıtan sözlerin (Jeanson'un sözleri - ki Sollers için bu sözler zorunlu olarak gerçek sözler, çünkü konuşan kişinin adı gerçekten Jeanson), sahte devrimci kurgusal sözlerle karşılaştırılması ve Jeanson'un söylediklerine hak veriliyor gibi görünmesi olmuş.

Cahiers: Filmin, o iki konuşmadan birine gerçekten öncelik verdiğini düşünüyor musunuz?

Godard: Bana göre Anne Wiazemsky'ninkine veriyor, ama seyirci istediğini seçer.

► Jacques Bontemps, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye ve Jean Narboni'nin yaptıkları söyleşi, *Cahiers du Cinema,* no. 194, Ekim 1967.

Solda Anne Wiazemsky Çinl/ K/z'da.

Cahiers: Neden Francis Jeanson'u seçtiniz?

Godard: Çünkü onu tanıyordum. Anne Wiazemsky de tanıyordu, onunla felsefe çalışmıştı; dolayısıyla, anlaşabilirlerdi. Aynca, Jeanson başkalarıyla konuşmayı gerçekten seven biri. Bir duvarla bile konuşabilir... Fieschi'nin yaptığı programda Pasolini, bir köpekle senli benli olmaktan utandığını söylemişti. O tür gönül yüceliği Jeanson'da da var. Dahası, Jeanson'u başka birine yeğlemem basit teknik bir nedene de dayanıyor: Anne'ın karşısında, onu anlayan, kendi sözlerini onunkilere göre düzenleyebilecek biri olması gerekiyordu. Anne'ın elinde metin yoktu; metni ona -eğer buna metin denebilirse- ben sufle ediyordum. Pek fazla slogan havası taşımayan ve birbirine mümkün olduğu kadar iyi bağlanabilecek formüller seçmeye çalışıyordum. Bunun için de, birbirinden bütünüyle kopuk sözlere cevap

verirken hep tutarlı karşılıklar bulan ve o sahneye sürekli konuşma havasını kazandıran Jeanson gibi usta biri gerekiyordu. Aynca, Jeanson'u iyice havaya sokabilmek için, Cezayir olaylarına göndermeler yapmaya da önem veriyordum. Sollers'i kızdıran da işte bu oldu. Başkalarının gözündeyse Jeanson enayinin biri, ki bu yanlış, çünkü Jeanson birçoklarının kabul etmediği şeyi, oynamayı kabul etti en azından. Örneğin Sollers bir sonraki filmimde, Barthes ise Alphaville'de oynamayı reddettiler ve bunun nedeni de komik duruma düşmekten korkmaları; oysa sorunun bu terimle konmaması gerek. Francis'in en iyi yanı, bir görüntünün görüntüden başka bir şey olmadığını bilmesi. Benim bütün istediğim, insanların söylenenleri dinlemesiydi. İşe, dinlemekle başlamalarıydı. *Hayatını Yaşamakta* Brice Parrain için olduğu gibi, "Ah, şu çenesi düşük herif," vb. demelerinden, onu alaya almalarından, hatta benim onu alaya aldığımı düşünmelerinden korktum. Ama, sadece Cezayir'e gönderme yapılması nedeniyle de böyle davranamazlardı. Biriyle konuşma yaptığımda -şununla ya da bununla olan dostluğumdan bağımsız olarak- işe, her şeyden önce teknik açıdan yaklaşırım.

Başlangıçta -Jeanson, Anne'a felsefe dersi vermiş olduğundan- o derslerden birini filme almayı düşünüyordum; yani Husserl ya da Spinoza hakkındaki felsefi bir düşüncenin doğuşunu demek istiyorum, ama sonunda ortaya gördüğünüz şey çıktı. O sahnede ilke olarak Anne ona bazı tasarılarını açıklayacak, o da onun bunları yapmasını engellemeye çalışacak, ama Anne yine de bildiğini okuyacaktı. Bunun sadece kurgusallıktan gelip gelmediğini bilmek başka bir şeydir ve bunu ileri sürmek de zordur. İnsan kendine ait bir fotoğrafı görürse, bu kurgusal olur mu, olmaz mı?

Bu konuda ilginç bir tartışma izlemek için, bir yana Cervoni' yi, öte yana da *Cahiers Marxistes-Leninistes* dekilerden birini koymak gerekirdi, diye düşünüyorum. Ya da Regis Bergeron'la Rene Andrieu. Birbirlerine girerlerdi, ama sonunda bir yere varırlardı belki; tabii o sonuca *varmazdan* önce sinemadan *yola çıkmayı* kabul etmeleri koşuluyla.

Cahiers: Marksist-Leninistlerin tepkisi beklediğiniz gibi olmadı mı?

Godard: Hayır. Çin Konsolosluğu'ndakiler düş kırıklığına uğradılar. Bana ettikleri en büyük sitem, Leaud sargılarını çıkardığında yaralı olmamasıydı.

Filmin orasını anlamadıkları açık. Tabii, haklı olmalarını önlemez bu, ama birinci dereceden haklıydılar, ikinci dereceden değil ya da tam tersi. Sovyetler'in, Henri'nin kişiliğinden (birçok kimsenin gözünde son derece inandırıcı hale gelen bu kişi, ki çekim sırasında böyle olacağını hiç düşünmemiştim) kendilerini doğrulamak için yararlanacaklarından korkuyorlar. Pek de haksız değiller, çünkü Andre Gorz bana (Henri birinci planda, onun *Soci-alisme difficile* -Zor Sosyalizm- adlı kitabından parçalar okuyor), "Filmlerinizden birini ilk kez sevdim, çünkü açık seçik, sürekliliği var, kopuk kopuk değil, çünkü somut soyuta ağır basıyor vb." dedi. Sonuç olarak, kişilerimin gerçek Marksist-Leninist bir gruba dahil olmadıklarının altını yeterince çizmemiş olacağım herhalde; kendilerine kızıl muhafızlar da diyebilirlerdi. O zaman, ortaya çıkacak ikircillikleri önlemiş olurduk. Böylelikle, çok ciddi saldırıda bulunan Marksist-Leninist üniversitelileri, *Cahiers* M-L'yi çıkaranları, film bu ölçüde öfkelendirmezdi belki, çünkü bu kadar öfkelenecek bir şey yoktu. Yüzeysel bir tepkiden başka bir şey değil bu; "Bakın ne kadar gülünç: Devrim yapmak istiyorlar ve bunu güzel bir burjuva evinde tartışıyorlar, vb." diyen *Le Figaro* okurlarınınkinden farkı yok. Oysa, filmde bu tür şeyler üzerinde açıklıkla duruluyor.

Cahiers: Bu tür yanlış anlamaların ardındaki nedenleri görebiliyor musunuz?

Godard: Kuşku yok ki insanlar henüz bir filmi dinlemeyi ve seyretmeyi bilmiyor. Bugün, üzerinde durmamız gereken ilk şey de bu. Örneğin, politik formasyon almış kimselerden sinema formasyonuna da sahip olanına zor rastlanıyor; tersi de söylenebilir. İnsanlarda genellikle bunlardan ya biri ya öteki bulunuyor. Bana gelince, ben politik formasyonumu sinemaya borçluyum, ki bu da şimdiye kadar olmuş bir şey değil sanırım. Louis Daquin gibi birini bile düşünecek olsak, onun da sinemaya daha önce edindiği o kötü eğitimi aktardığını görürüz. Bu yüzden de, iyi filmler yapma yeteneğine sahip olduğu halde, yapa yapa sadece orta karar filmler yaptı. Bu açıdan bakıldığında, kendi filmim için ne diyebilirim ki? Benim için çok açık seçik olan şey, iki genç kızın sevgi ve sevecenlikle ele alınmış olmaları, onların belirli bir politik çizginin taşıyıcıları olmaları ve filmin sonucunun belki de onlardan hareketle çıkarılması gerektiğidir. Bu sonuç zaten Çu En Lay'ın vardığı sonuçtur: İleriye doğru bir sıçrama yapılmadı; Kültür Devrimi sadece daha önce yapılmış olan uzun yürüyüşten on bin kez

daha uzun sürecek bir yürüyüşün ilk adımıdır. Anne Wiazemsky'nin canlandırdığı kişinin bu sonucu yeniden ele alarak, ondan kuvvet bularak kendini daha ilerletmesi gerekirdi; Juliet Berto'nun da öyle; Leaud'ya gelince, o çok iyi ilerliyor, çünkü uygun teatral biçimi yakalıyor. Hen-ri, belli bir seçim yapıyor. FKP'nin statükosuna dönüyor, kendi benliğinde olduğu yerde kalıyor (filmde montajsız hareketsiz planda gösteriliyor bu), yani bana göre, gerçek sorunlardan kopuyor; bir kez daha söyleyeyim, filmi yargılamak için bilimsel ya da şiirsel çözümlemeden yola çıkılırsa geçerli olan bir şey bu, yoksa romanesk ya da politik ayrıntılardan yola çıkılırsa değil. Gerçekten çuvallayan biri varsa, o da Kirilov. Bütün bunlar çok açık.

Ne olursa olsun, ötekilere ders veren, Üçüncü Dünya oluyor. Genç zenci, filmin tek dengeli kişisi gibi görünüyor. Bu yüzden ona o konuşmayı, parçalardan oluştuğu halde sürekliliği olan o konuşmayı (Althusser'in *Marx İçin* adlı kitabından parçalar, Mao'dan, "Garde Rouge"dan -Kızıl Muhafız- parçalar) yaptırttım. Tabii ki, Pierre Daix'in de ortaya koyduğu gibi, bu konuşmada tedirginlik veren bir şeyler var, çünkü ortaya konan sorular, filmde ele alınan duruma değil de, daha genel sorunlara dolaysız uygulanabilir nitelikte. Ve o genç militan, filminin çekilmesini, gerçek adının kullanılmasını ve çok özel olan o konuşmayı yapmayı kabul etmişti.

Ama biz burada aynı dünyanın, aynı hücrenin insanları olarak tartışıyoruz. Oysa, bu durumda ilginç tek görüş açısı, bize dışarıdan bakanların görüş açıları olurdu; örneğin Kübalı sinemacılarınki. Sinemayla politika arasında gerçekten bir uçurum var: Politikanın ne olduğunu bilenler, sinemanın ne olduğundan habersiz; bunun tersi de doğru. Bu bakımdan, bu yıl Fransa'da yapılması gereken tek film -ve bu konuda Sollers'le ben aynı fikirdeydik- Rhodiaceta grevlerini[2] işleyen bir film olmalıydı. Bu grevler, Saint-Nazaire grevlerine[3] göre, tipik bir vaka oluşturuyor, çünkü klasik grevlere oranla (bunların sertliği bir yana bırakılırsa) *modern* bir yanları var; bu da kültürel ve parasal isteklerin iç içe olmasından ileri geliyor. Ancak ne var ki, sinemayı bilen kişiler grevlerin dilini konuşmayı bilmiyor, grevin ne olduğunu bilenlerse, Resnais'nin ya da Barnet'nin dilinden çok Oury'nin dilini daha iyi konuşuyorlar. Sendikalı militanlar insanların eşit olmadıklarını anladılar, çünkü aynı parayı kazanmadıklarını gördüler; bizim de kendi aramızda eşit olmadığımızı anlamamız gerek; üstelik aynı dili de konuşmuyoruz.

Cahiers: M ya da üç yıl önce bize, politik film yapmanın zor olduğunu, çünkü bununfilme koyacağınız kişi sayısınca görüş gerektireceğini, ayrıca, bu görüşlerin hepsini içerecek genel bir görüş bulmak gerekeceğini söylüyordunuz. Bu konuda bugün ne düşünüyorsunuz?

Godard: Bu görüşü bütünüyle bıraktım. Değiştim. Doğru olan bir görüşe, yanlış olan diğer görüşlerin zararına öncelik tanınabileceğini düşünüyorum. Buysa, "kibar" solcuların Küçük Kızıl Kitap' ta, "bilinen gerçeklerin yinelenmesi" diye adlandırdıkları şey; oysa aslında bunun o tür gerçeklerle hiç ilgisi yok. Uyguladığınız politika ya doğrudur ya da yanlış. Ben vaktiyle öyle söylemişsem bu, nesnel olmak gerektiğini düşündüğümden (yani, örneğin basında herkese daha geniş bir yer açılmasını sağlamayı düşündüğümden) ya da herkesin ağzında dolaştığı gibi "demokrat" olmak içindi. Oysa *Vangelo 70* adlı skecimde söylenen şuydu: Bir yanda demokrasi öte yandaysa devrim vardır.

Cahiers: Peki, bugün politikadan söz eden ilk filminizi, Küçük Asker'i *nasıl değerlendireceksiniz?*

Godard: Akla yatkın bir filmdi. Bununla söylemek istediğim şu: O film, burjuva ortamdan çıkıp sinemaya gelmiş birinin o koşullarda yapabileceği tek filmdi. Bunun kanıtı da, Cavalier'nin, Cezayir savaşını anlatan bir film yapmaya kalktığında aynı temayı ele almasıdır. Ele alınacak seksen tane tema yoktu. Bu biraz, savaş öncesi romanlarının, *Aurelien'in, Reveuse bourgeoisie'nin* (Hayalci Burjuvazi) temasıydı; sinema o dönemde, olayları geriden izliyordu. İnsanı üzen şey, o sırada başka konuları ele alan filmlerin (Je-anson şebekesinin, FKP'nin...) yapılmamış olması. Bunları yapmak o kadar kolay değildi tabii... Bir kez daha söyleyeyim, ben eğer sözünü etmem gereken şeyleri bilememişsem, bunu bilenler de, o işi nasıl yapacaklarını bilmiyorlardı. Benim filmim sinematografik planda doğru, ama geriye kalanıyla yanlış olabilir; bu da onun orta değerde bir film olduğunu gösterir.

Cahiers: Leaud ile Anne Wiazemsky arasındaki aşk öyküsüyle ilgili öğeleri neden en aza indirgediniz?

Godard: İkisi arasındaki aşkın bazı belirtilerini göstermekle yetindim; bana göre bu kadarı yeterliydi. Herkesin başına gelebilecek şeylerin onların

da başına geldiği anlaşılıyor; bu tür şeylerden, yaptığım başka filmlerde de söz etmiştim. Ayrıca, bu ilişkide dram haline getirilebilecek, dolayısıyla filmi yapılacak bir şey yoktu.

Cahiers: Çinli Kız*'ın sonunda söylenen cümleye dönelim. Geçmiş zaman kullanılmasının ve cümlenin "uçucu" bir tonla söylenmesinin, daha önce söylenmiş olan her şeyi gerçekleşmeyecek bir düş planına itme tehlikesi yok mu?*

Godard: Orada kullanılan geniş zaman basit geçmiş zamandır, bileşik, karmaşık değil. Tonunun da uçuculukla ilgisi yok; Bres-son'un kadın kahramanlarının kullandığı tondur. Gerçekleşmeyecek düşe gelince, orada durumun bilincine tam olarak varmak söz konusu; kuşku yok ki bu da Veronique'in o durumu düşten başka şeye dönüştürmesine yardım edecekti. Zaten, Çinliler gibi yumuşaklıkla ve sakinlikle konuşuyor. Konsoloslukta Çinlilerin büyük yumuşaklıkla konuşmaları bana çok çarpıcı gelmişti... Veronique' in konuşma tonu, olayların bilançosunu çıkaran birinin ses tonudur -bir sürü şeyi gerçekleştirmiş olmasına, hatta işi, *Ve Durgun Akardı Don'u* hiç yazmamış olanı öldürmeye kadar götürmesine karşın-ileri doğru sıçrama yapamadığının, çok çekingen bir adım attığının farkına varmıştır o.

Cahiers: Rhodiaceta üstüne yapılacak bir film, Çinli Kız'ın *anlattığı bu bilinçlenmeden çok dahafarklı bir bilinçlenmeyi gösterebilirdi ...*

Godard: Evet, ama bir sinemacı şuanda böyle bir film yapacak olsaydı, bu hiç de yapılması gereken film olmazdı. Böyle bir film işçiler tarafından yapılsaydı (ki ellerine bir kamera verilecek olsa ve onlara biraz yardım edecek biri bulunsa teknik olarak bunu kolaylıkla yapabilirler), o da kültürel yönden, grev yaptıkları zamanki kimlikleriyle oranlandığında, kendilerini oldukları gibi gösteren bir film hiç olmazdı. İşte, aradaki uçurum da burada.

Cahiers: Sinemacı, çıkılan nokta ile varılacak nokta arasında bir konaklama yeri olmayı denemeli...

Godard: Evet. Oraya gelenleri, ulaşılması gereken yere aktarmayı bilmeli. Tanıklık yapacak olanı başka biçimde, başka kişilere aktarmasını öğrenmeli.

Cahiers: Çinli Kız *'da sinema birçok görünüme bürünüyor, öyle ki, bunların birbirleriyle çelişmesi mümkün...*

Godard: Sinema hakkında birçok düşünceye sahip olmamdan ileri geliyor bu; oysa, bugün hiç de öyle değil. İkinci filmimden başlayarak sinema konusundaki bilgilerimi unuttum. İnsan, film yaptığı ölçüde daha önce edinmiş olduğu düşüncelere uygun çalıştığını ya da bu düşüncelere karşıt işler çıkardığını fark ediyor - bu da aşağı yukarı aynı kapıya çıkar. İşte bundan dolayı, *Les Aventuriers* (Maceracılar) ya da *Deux Billets pour Mexico* (Meksiko'ya İki Bilet) gibi filmleri yapmakla görevlendirilen kişinin Moullet gibi biri olmamasını cinayet olarak kabul ediyorum; aynı şekilde Rivette' in beş saat sürecek filminin, diğerlerinin de başına geldiği gibi (Ya-pım-Dağıtım-İşletme Kutsal İttifakınca kurulan ekonomik-estetik gestapo tarafından) bir buçuk saatlik o kutsal mı kutsal süreye indirilmesi de cinayettir.

Cahiers: Sinemada yeni şeyler keşfettiğinize inanıyor musunuz?

Godard: Kendi hesabıma sinemada bir tek şeyi keşfettim, o da, her birinde farklı hareket bulunan iki plan söz konusu olduğunda, birinden ötekine yumuşak geçiş sağlamak; hatta daha da zoru, hareketli bir plandan hareketsiz bir plana geçmek. Bu, yönetmenlerin pek yapmadığı bir şey, çünkü yapmak akıllarına hiç gelmiyor. Yapılacak iş sadece hareketi önceki görüntüde bırakıldığı aşamadan alarak sürdürmek. Böylece herhangi bir plan, herhangi başka bir plana bağlanabilir; örneğin bir araba bir bisiklete, bir timsah bir elmaya. Bu, aslında yaygın olarak yapılan bir şey, ama rasgele yapılıyor. Montaj biçimsel olarak yapılıyorsa -fikir değişikliklerine dayanmıyorsa; Rossellini'nin India'nın (Hindistan) başında yaptığı gibi, ki bu bambaşka bir sorun- yani montaj sadece görüntüde bulunan şeylerden hareketle, gösterilenden değil de, gösterenden hareketle yapılıyorsa, bu geçiş, hareket halindeki kişiyi ya da nesneyi bir başka kişi ya da nesne sakladığı ya da onunla kesiştiği anda başlamalı ve plan o anda değiştirilmeli; yoksa ortaya küçük bir bağdaşmazlık çıkar. Bu, önceden elde edilmesi düşünülen bir bağdaşmazlıksa, sorun yok; değilse, bundan kaçınılamaz. Benim montajcılarını şimdi bunu kendiliklerinden yapıyor... Ben bunu *Serseri Aşıklar'ı* yaparken keşfettim ve ondan sonra da sistematik olarak uyguladım.

Cahiers: Sinema hakkında artık yenifikirler ileri sürmüyorsunuz; yine de Çinli Kız *'da sinema üzerinde tematik olarak sürekli duruyorsunuz...*

Godard: Gerçekten de orada sinema söz konusu ediliyor, çünkü sinema o filmde kendi kendini tartışma konusu yapıyor. Ondan daha az nasıl söz edilebilir, bilemiyorum - bunu yapmakla insan çelişkili olarak kendine tutkunluk eğilimi göstermiş olsa da. Bir ayna karşısında kendini filme alan bir kamera bu anlamda yapılabilecek en aşırı film olurdu.

Cahiers: Bu, sizin biraz Loin du Vietnam'da *(Vietnam'dan Uzakta) yaptığınız şey değil mi?*

Godard: Pek değil, çünkü orada *yapılabilecek* başka bir şey



Jean-Pierre Léaud ve Anne Wiazemsky *Çinli Kız*'da.

yoktu. İşi oraya kadar vardırmak gerekiyordu. Mademki, hiç değilse Vietnam konusunda, hepimiz kendi kendimize tutkunuz, bunu itiraf etmeliydik.

Cahiers: Siz de kişileriniz gibi, Sovyet komünistlerinin "ihanet" etmiş olduklarını mı düşünüyorsunuz?

Godard: Bir film yaptım, adını da *Çinli Kız* koydum ve bu filmde, FKP'nin tezlerine karşı Mao Zedung'un ya da *Cahiers Marxis-tes-*

Leninistes'in tezlerini benimsedim. Bir kez daha söyleyeyim, benim izlediğim hareket sinematografiktir, bu da, *Cahiers Marxis-tes-Leninistes'in* filmi "goşist" olarak niteleyebilmesini ve hatta *L' Humanite Nouvelle'in* filmi "faşizm kışkırtması" yapmakla suçlayabilmesini açıklıyor. Bu düşüncelerde gerçek payı olsa bile, sorunun o kadar basit olmadığını düşünüyorum, çünkü sinemayı ilgilendiren yönüyle sorun ortaya iyi konmamış.

Cahiers: Revizyonist Henri'nin yaptığı açıklamanın birçoklarının gözünde güç kazanmış olmasını nasıl açıklıyorsunuz?

Godard: Böyle bir şeyi öngörmemiştim, ama bunu şimdi kendi kendime çok iyi açıklayabiliyorum. Belirli bir anda dört kişiye karşı tek kalıyor, işte hepsi bu. Eğer Guy Mollet'yi,[4] ona karşı çıkan dört kişinin karşısında kalmış durumda filme alacak olsanız, o salak, o pis Guy Mollet zavallı bir kuzuya dönerdi.

Cahiers: Henri yine de filmde kendini bütünüyle anlatabilen tek kişi.

Godard: Hayır; seyircilerin, kendini bütünüyle anlattığını sandıkları tek kişi. Ötekiler, olaylar kendileri için açık seçik olduğu ölçüde bunu yapmaya ihtiyaç duymuyor. Aynı zamanda şunu da hesaba katmak gerekir: İnsanlar, kendi tercih ettiklerini destekleme eğilimindedir, her şeye karşın, söylenenleri can kulağıyla dinlemez ve söylenmiş şeyler üzerinde fazla kafa yormazlar.

Cahiers: Renoir, daha o zamandan sinemanın dolaysız etkisini kuşkuyla karşılıyor, savaşın, barışçı bir film olan La Grande Illusi-on *'u (Harp Esirleri) yaptıktan hemen sonra patladığını söylüyordu.*

Godard: Evet, orası öyle. Sinemanın en küçük bir etkisi yok. Bir gün, bir trenin gara girmesinin insanları korkutacağı sanıldı. İlk girişinde korkuttu da, ama ikincisinde artık kimse korkmadı. İşte bunun için ben sansürün varlık nedenini, varlıkbilimsel açıdan bile hiç anlayamadım. Sansür, sesin ve görüntünün insanların davranışlarına yansıdığı ilkesinden hareket ediyor.

Cahiers: Bu da, görüntünün yaptığı etkinin kolay tespit edilememesinden kaynaklanıyor...

Godard: Kuşkusuz öyle, ama bu, görüntü dışında kalan şeylerin etkisinden, yani etkilendiğimiz her şeyden ne daha fazla ne daha az. Çünkü her şeyin şu veya bu şekilde etkisi oluyor. Sinemanın bir bölümünü oluşturan ve televizyon denen şeyi işin dışında bırakırsak, sinemanın insanlar üzerinde yaptığı etkiyi laboratuvar araştırmalarının, tiyatronun ya da oda müziğinin etkisi gibi kabul edebiliriz.

Cahiers: Bu da sinemaya olan güveninizi mi azaltıyor?

Godard: Hiç de değil. Tam tersine. Ama, *Gone With The Wind (Rüzgâr Gibi Geçti)* filmini gören milyonlarca seyircinin ondan, *Pronenosets Potiomkin'i (Potemkin Zırhlısı)* gören daha az sayıda seyirciden daha fazla etkilenmediğini de hesaba katmak gerekiyor. Gençlerin işledikleri suçların faturası sinemaya çıkarıldı, ama ABD' de sinemaya gidenlerin sayısı düştüğü oranda, gençlerin işledikleri suçlarda artma görülüyordu. Toplumbilimciler konuyla ilgili gerçek inceleme hiç yapmadılar.

Cahiers: Çin sineması neden bu kadar kötü?

Godard: Bale filmlerini bir yana koyarsak, yapılması gereken şeyi bilmediklerinden. Yaptıkları filmlerin Sovyet filmi olduğunun çok çabuk farkına vardılar; o Sovyet filmleri de, içinde Amerikalıların rol almadığı Amerikan filmleriydi. Doris Day ideolojisi (diyalogların şeması, dekor, mehtap vb.) daha dört yıl öncesine kadar Çin sinemasında hüküm sürüyordu. Bunu fark ettiklerinde, film yapımını durdurdular.

Cahiers: Çinli Kız'da *çektiğiniz ilk iki plan gerçekten kırsal nitelikte: kırları gösteren iki plan ve köylü sorunlarıyla ilgili birkaç düşünce...*

Godard: Evet. *L'Humanite'de* bunların birer kartpostal olduğu yazıldı. Bilmiyorum. Bildiğim tek şey, karşımıza çıkan, üzerinde tavukların ve bir ineğin gezindiği ilk kırlık alanda durduk ve çekim yaptık. Sonra geri döndük. Bunun neresi hatalı, bilmiyorum. Bu planların olması gerekliydi, çünkü Yvonne kırsal kesimden geliyordu ve kişilerden biri de tam o sırada kırsal kesimin sorunlarından söz ediyordu.

Cahiers: Juliet Berto'nun canlandırdığı kişilik sizin için yeni...

Godard: Sadece Parislileri göstermek istemiyordum. Taşradan gelme birinin de filme girmesini, toplumumuzun bir başka kötü yanını, merkezciliği sergilemesini istiyordum. Bu kişi ayrıca, elinde avucunda bir şey olmayan, para sıkıntısı çeken biri olmalıydı. İçtenlikli olmalı, katıldığı küçük grupla bir şeyler yapılabileceğini hissetmeliydi. Kendisinden esirgenmiş olan kültüre onlar aracılığıyla kavuşmalıydı. Başlangıçta, bunun kendisi için gökten inen bir nimet olduğunu düşünüyordu. Daha sonra gazeteleri okumaya, gazete satmaya başlar: Bu bir ilk adımdır.

Cahiers: Kuramsal konuların açıklandığı sırada, balkonda kameranın yaptığı kaydırmada görüntünün üç pencereyle bölünmesi, sınıfı da üç kesime bölüyor: "öğretmen", öğrenciler ve Yvonne: Ayakkabı boyayan ya da bulaşık yıkayan hizmetçi...

Godard: Toplumsal sınıfların olmadığı bir toplumda yaşamak isteyenler için bile, sınıfların varlığını sürdürdüğünü gösterıfıek gerekiyordu. Zaten tam o sırada "Sınıflar arasındaki savaşım sürüp gidecek mi?" sorusu işitiliyor.

Cahiers: Gerçekten ilk iki kategori -öğretmen ve öğrenciler-birbiriyle kaynaşabilir. Ama üçüncüsü, tam olarak bir kenara itilmiş.

Godard: Bu, fiziksel olarak böyle, yoksa tartışmaya kafaca katılması "yasaklanmış" değil. Ya da taktik olarak, çünkü filmin sonunda, tartışmaya katılmasına bir engel kalmıyor: Oylamaya katılıyor örneğin. Ve kuşku yok ki, sonuçta, başkalarına yaklaşma konusunda, onların kendisine özgü gerçeklere doğru yaptıkları yaklaşmadan daha çok yol aldığı görülüyor - ki bu durumun araştırılması kuşkusuz gerekirdi, ama onlar bu araştırmayı ve bunun incelenmesini daha sonraya bırakıyorlar. Filmdeki kişiler arasında en uzun yolu kat eden bu köylü kadın oluyor. Ondan sonra Leaud ve Anne, daha sonra da Henri geliyor.

Cahiers: Film, art arda gelen kısa sekanslardan kurulmuş, bunlar da birbirlerinden bütünüyle bağımsız oldukları havasını veriyor.

Godard: Bütünüyle bir montaj filmi söz konusu. Sekansları bağımsız olarak, sıra gözetmeden çektim, daha sonra da düzenledim.

Cahiers: Yanifilmdeki sekansların sırası değişik olabilirdi, öyle mi?

Godard: Hayır; çünkü yakalanması gereken bir düzen, bir tutarlılık vardı. Bu da filmde ortaya çıkan düzendir, başka bir düzen değil. Ama montaj çok zor oldu. Çekimi ... çekim sırasına göre yaptık. Oysa genellikle sekans sırasına göre, sürekliliği gözeterek çekim yaparım; yani kafamın içinde filmin kronolojisine ve mantığına uyan belirli bir ön düşünce vardır - araya bütün bir sekans sıkıştıracak olsam bile. Buradaysa ilk kez çekim sırası için öngörülmüş bir şey yoktu. Zaman zaman, çekim yaptığım sırada iki planın zorunlu olarak birbirini izleyeceğini biliyordum tabii - aynı tartışmayı sürdüren iki plan örneğin; ama hepsi için böyle olmuyordu... Çoğu bağımsız planlardı. Sonradan birleştirilerek ilintili, hiç değilse tutarlı hale geldiler.

Cahiers: Size yön veren görüş hangisiydi? Salt mantıksal, coş-kusal bir tutarlılık mı, yoksa plastik tutarlılık mı?

Godard: Her zaman olduğu gibi mantıksal tutarlılık... Ama mantık bin şekilde ifade edilebilir. Bir örnek alalım: Açıklanan metinlerden biri Buharin'in bir söylevi. Okunması bittikten sonra, kartonlardan birinin üzerinde, "Bu söylev Buharin tarafından yapılmıştır, vb." yazısını okuyoruz. Bu sırada, Buharin'i suçlayan kişinin fotoğrafını görüyoruz. Tabii, Buharin'in portresini de görebilirdik, ama bu gerekli değildi, çünkü onun portresini, onun söylevini verirken canlandıran kişi olarak daha önce görmüştük. Demek ki, rakibrni göstermek gerekiyordu: Vişinski'yi, aynı zamanda Sta-lin'i. Öyleyse: Stalin'in fotoğrafı. Buharin adına konuşanın genç bir adam olması dolayısıyla da Stalin'in bir gençlik fotoğrafı gösterilir. Bu da bizi, genç Stalin'in Lenin'e kızdığı döneme götürür. Ve Lenin o dönemde evlidir. Lenin'in arkasından dolaplar çeviren Stalin'in en büyük düşmanlarından biri de Lenin'in karısıdır. Öyleyse, genç Stalin planının ardından bir Ulyanova planı gelir. Bu mantıklıdır. Peki, sonra ne gelmeli? Eh, onun ardından da Stalin'i deviren şey gelecektir: Revizyonizm. Bu sırada Juliet *France-So-ir*'daki bir ilanı okur; bu ilanda Sovyet Rusya'nın, Çarlık dönemine ait anıtların reklamını yaptığı görülmektedir. Demek ki, çarı kurşuna dizen o gençlerin hepsinin görülmesinden hemen sonra. Yap-boz oyunu biçiminde ortaya çıkan bir tür teoremdir bu: Aranması gereken şey, hangi parçanın hangi parçaya tam olarak uyduğudur. Tümevarım

yapmak, sınamak ve tümdengelim yapmak gerekir. Ama birçok parça sınansa da, birbirine tam olarak uyan sadece iki parça vardır.

Cahiers: Bu, birçok sinemacının dekupaj aşamasında yaptığı çalışmayı montaj sırasında yapmak demek...

Godard: Bir bakıma öyle. Ama kâğıt üstünde yapılmaya kalkışıldığında hiçbir işe yaramaz, çünkü kâğıt üstünde çalışacaksak oturup niye film yapalım? Bu konuda ben biraz Franju gibi düşünüyorum; filmi kafamda canlandırdığımda, onu yapılmış, bitmiş kabul ediyorum, ayrıntılarına girmeden artık anlatabilirim onu, öyleyse neden yapayım? Seyirciye karşı dürüst davranmış olmak için, kuşkusuz. Yine Franju'nün dediği gibi: "Kursağımıza girecek şeyin parasını kazanmak için." Ve ekliyor: "Sekiz yüz sayfa tutan yazımı bitirdikten sonra, geriye yapacak ne kaldığını gerçekten bilemiyorum. Bundan bir film yapmam mı isteniyor? Peki, ben de yaparım, ama sıkıntıdan da patlar, kafayı çekerim." Bunu önlemek için bir tek yol var: Dekupaj yapmamak.

Cahiers: Öyleyse siz biraz rasgele, ama mutlak özgürlük için-defilm çekiyorsunuz.

Godard: Sorunu bu şekilde koymamak gerek. İnsan çekim yapa yapa, çekilmesi gereken şeylerin neler olduğunu keşfediyor. Resimde de aynı şey geçerli, tuvale koyduğunuz bir rengin yanına bir ikincisini koymak zorundasınız. Mademki sinema filmi bir kamerayla çekiliyor, kâğıt aradan çıkarılabilir. Yeter ki bunda daha ileri gidip Mc Laren'in -sinemanın en büyüklerinden biri- yaptığı gibi çekilecek film doğrudan film şeridi üzerine yazılmaya kalkışılmasın.

Cahiers: Çekim yaparken nesneleri bir bakıma biriktiriyorsunuz, daha sonra geriye bunları sınıflandırmak kalıyor...

Godard: Hayır; çünkü söz konusu olan rasgele nesneler değil: belirli amacı, kesin doğrultusu olan bir koleksiyon. Ayrıca, söz konusu olan herhangi bir film değil, özel bir film. İnsan, nesneleri onlara duyduğu gereksinmeye göre seçer. Bundan sonraki filmimde bu söylediklerimin biraz tersi olacak: Yapı olarak bütünüyle organize bir film olacak. *Çinli Kız* da elimde sadece bir araya getirilecek ayrıntılar vardı, bir sürü ayrıntı. *Hafta*

Sonu için tersine, elimde yapı var, ama ayrıntılar yok. Anafikirler var, ayrıntı fikirleri değil. Tabii ki bu, insana sıkıntı veriyor: Yapılması gereken şeyi tam bulamamanın, verdiğim sözü tutamama korkusunun verdiği sıkıntı, çünkü aldığım paraya karşılık onlara bir film vermeyi vaat ettim. Ama bu bile yanlış bir temele oturuyor, çünkü iş sorununun borç ya da görev -kötü anlamda- terimleriyle konmaması gerekirdi. Daha çok, olağan etkinlik terimleriyle konmalıydı: tatil, yaşam, nefes alma gibi. Zamanın doğru seçilmesi gerekir.

Cahiers: Çinli Kız *'da neden Michel Deguy'nin birfotoğrafını "yapıştırdınız"?*

Godard: Çünkü yazdığı şiirlerden birkaçını okudum, çok hoşuma gitti. Onun fotoğrafı orada, yaratıcı kişiyi temsil ediyor. İnsanda güven uyandıran güzel bir yüzü var.

Cahiers: Kişilerinizden birinin ileri sürdüğü gibi Michel Fou-cault'nun sözcüklerle şeyleri birbirine karıştırdığı düşüncesine katılıyor musunuz?

Godard: Ooo, saygıdeğer Foucault baba! Önce onun son kitabının başını okudum (Velazquez'in *Halayıklar'mm* çözümlemesi); sonra şurasından burasından bir şeyler devşirdim - bilirsiniz, ben okumasını bilmem. Nanterre Fakültesi'nde iç ve dış çekim yerleri saptarken öğrencilerle ve profesörlerle konuştum ve kitabın öğrenim veren kesimle öğrenim gören kesimde ortalığı kırıp geçirdiğini fark ettim. Bunun üzerine, kitabı bu açıdan yeniden ele aldım ve onu epeyce tartışma kaldırır buldum. Büyük basının desteklediği "insan bilimleri" modası bana kuşku veriyor. Öyle sanıyorum ki, Gorse bir ara Foucault'yu Fransız Radyo Televizyon Kurumu'nun yönetimine sokmayı düşünüyordu. İtiraf edeyim ki ben Joanovici' yi bile yeğlerdim.

Cahiers: Bu arada, dilbilimin sinemanın incelenmesine katkısı konusunda ne düşünüyorsunuz?

Godard: Kısa bir süre önce, bunu ben de Venedik'te Pasolini ile tartışıyordum. Onunla tartışmak istedim, çünkü size demin söylediğim gibi, ben okumasını bilmem, ya da en azından onun gibi, sinema üstüne yazı yazanları okumasını bilmiyorum: O tür okumayı hiç de yararlı

bulmuyorum. Onu, yani Pasolini'yi "düzyazı sinema-sı"ndan ya da "şiirler sineması"ndan söz etmek ilgilendiriyorsa, tamam, ama o değil de bir başkası söz konusu olunca... Onun *Cahi*-ers'de çıkan, sinema ve ölüm hakkındaki yazısını, bir şairin kaleminden çıktığı ve ölümden söz ettiği için okudum. Güzel olduğu için. Foucault'nun Velazquez hakkında yazdığı metin gibi o da güzeldi. Ama, yazılmasının *gereğini* pek anlayamıyorum. Başka şeyler de pekâlâ doğru olabilirdi. Foucault'yu pek sevmiyorum, çünkü bize, "O dönemde insanlar şöyle ya da böyle düşünüyordu; sonra, şu tarihten itibaren de şöyle düşünmeye başladılar..." diyor. Bana göre hava hoş, ama insan söylediği şeylerden bu kadar emin olabilir mi? Bizim, kalkıp film yapmamızın nedeni de zaten bu: Gelecekteki Foucault'lar benzeri düşünceleri ileri sürerken, etrafa bugünküler kadar çalım satamasınlar istiyoruz. Bu kınamaya Sartre'ı da katıyorum.

Cahiers: Paso/ini size ne dedi?

Godard: Salağın teki olduğumu söyledi. Bertolucci de onunla aynı fikirdeydi, beni gereğinden fazla ahlakçı buldu. Ama sonuç olarak, ben ikna olmadım... Bu, bir ara Sorbonne'da okutulduğu biçimiyle filmolojiye geri dönmek, hatta daha da geriye gitme tehlikesiyle karşı karşıya olmak demek. Çünkü sonuçta, bu "düzyazı" ve "şiir" sineması hikâyesiyle Sam Spiegel tamamen aynı fikirde. Onun söylediği sadece şu: "Ben, düzyazı sineması yapıyorum, çünkü şiir sineması, büyük seyirci kitlelerini sıkıntıdan patlatıyor." Hep aynı şey; başkalarından apartılıp niteliği bozulmuş, akıl çelen fikirler. Nietzsche'yi ziyaret eden Hitler. Benim dilbilim hakkmda-ki düşüncem belki de Leclerc'ci ya da daha kötüsü, Poujade'cı, ama Pesaro'da sağduyulu bir dil kullanan Moullet'yle aynı fikirdeyim...

Cahiers: Ama Lvi-Strauss gibi biri, dilbilim terminolojisini gelişigüzel kullanmayı reddediyor, onu en aşırı ihtiyatla kullanıyor...

Godard: Tamamen aynı fikirdeyim, ancak, sinemadan söz etmek için Wyler'ı örnek olarak aldığında -ki bunu yapmaya hakkı var- üzülüyorum, çünkü kendi kendime, eğer o, budunbilimci olarak Wyler kabilesini yeğliyorsa, ben de Mumau kabilesini yeğliyorum, diyorum. Bir başka örnek alalım: Jean-Louis Baudry'nin *Les Lettres Françaises'de* yakınlarda bir yazısı çıktı; o yazıyı okurken kendi kendime şöyle dedim: "Vay canına, müthiş güzel bir yazı bu; işte günün birinde *Persona* hakkında yazı yazması

gereken biri; çok güzel şeyler yazardı." Ve söz konusu yazı zaten ilke olarak *Per-sona* üzerineydi. Metz de bir garip olay. Ama içlerinde en sevimlisi o, çünkü gerçekten gidip film seyrediyor ve seyrettiği filmleri de seviyor. Ama yine de onun ne yapmak istediğini pek anlayamıyorum. Gerçekten sinemadan yola çıkıyor, ama sonra hemen başka bir yöne sapıyor. Daha sonra, sinemaya bir-iki çapa vurmak için geri dönüyor, ama umursamaz bir tutumla yeniden ayrılıyor. Sinemanın araç olarak kullanıldığı bir araştırma söz konusu olsaydı, bir itirazım olmazdı, ama araştırma konusu sinemanın kendisiyse, ben işin içinden çıkamıyorum. Bana öyle geliyor ki, burada çelişki değil karşıtlık var.

Cahiers: Metz'in uğraştığı şeyle bizimki aynı şey değil ki.

Godard: Tabii değil, ama yine de dayanılması gereken ortak bir temel her zaman olmalı. Bana göre, bu temelden sık sık uzaklaşılıyor. Genel olarak, Pasolini'nin hareket noktasını oluşturan sezgileri anlıyorum, ama bunlardan hareketle geliştirdiği mantıksal söylemin gereğini kavrayamıyorum. Olmi'nin bir planında düzyazı öğeleri bulmuş, Bertolucci'nin bir planını şiirsel bulmuş, buna bir diyeceğim yok, ama nesnel olarak bunun tam tersi de söylenebilir. Bu biraz, sinemanın bir bölümünü "sinemadan" saymadığı için reddeden Coumot'nun tutumu oluyor. Bu tutum onu böylece Delannoy ile aralarındaki farkı göremediği için Ford'u bir kenara itmeye kadar götürüyor. Bu tutumun neye olursa olsun, bir şeylere açıklık getirdiği söylenemez.

Bütün bunlar, Barthes'm moda üstüne yazdığı kitabı düşündürüyor bana. Okunmaz bir kitap o; nedeni de basit; çünkü *beden üzerinde taşınan*, dolayısıyla da *yaşanan*, bu yüzden de gözle görülmesi ve hissedilmesi gereken bir olayı *okuyor.* Sartre bu konuda yaptığı eleştirilerde çok haklı. Barthes'm modayla gerçekten ilgilendiğini sanmıyorum; moda onu, olduğu şekliyle değil, ölü bir dil olarak, dolayısıyla da şifresinin çözülmesi mümkün olduğu için ilgilendiriyor. Pesaro'da da aynı şey olmuştu. Moullet'yi, bir baba, çocuğunu azarlıyormuşçasına azarlıyordu. Oysa sinema dilinin çocukları bizleriz. Ve bizim de, dilbilimsel nasyonal sosyalizmle bir alıp vereceğimiz yok. Görüyorsunuz, dönüp dolaşıp aynı zorluğa geliyoruz, "aynı şeyden” söz etme zorluğuna. Bilim alanında, yazın alanında, *Tel* Quefi oluşturan kimseler, bana öyle geliyor ki, bazı temel

şeyleri keşfedebilecek yetenekteler, ama iş sinemaya gelir gelmez, bir şeyleri eksik kalıyor. *Cahiers'de* sizler olun, Rivette olsun, ben olayım, gösterime sunulan son filmlerden söz ederken, *Positif* çevresindekiler Jerry Lewis'ten söz ederken, Coumot, Lelo-uch'u ele alıp onda coşku da, düşünce de bulunmadığını söylerken, sinemayı bilen bu kişilerin sinemadan söz ederken kendi aralarında kullandıkları dil tamamen farklı. Sollers'le yaptığımız tartışmayı yeniden hatırlıyorum. Benim her zaman örnekler vererek konuşmamı, hep "aynı şekilde...", "...gibi" dememi eleştiriyordu. Aslında, benim konuşurken kullandığım şey örnekler değil; planlarla konuşuyorum ben. Bir sinema adamı gibi. Onun beni anlamasına olanak yoktu. Benim bir film yapmam, sonra da oturup o film üzerinde tartışmamız gerekiyordu; belki de ekran üzerinde onun gösterilen olarak kabul ettiği şey, benim için gösterendir, ne bileyim? Bu konuda açıklığa kavuşturulmamış bir şeyler var, ama her şeye karşın basit bir şey olması gerekiyor bunun. Resimde de aşağı yukarı aynı şey söz konusu; Elie Faure bizi duygulandırıyorsa bu, resimden roman terimleriyle söz etmesinden ileri geliyor. Yirmi cilt tutan Eisenstein'ın tamamını (kimsenin bu konuda bilgisi yok) çevirmekten başka çare yok; çünkü o bütün bunlardan bir başka biçimde söz etmiş... Ve o da, işin tekniğinden, basit sorunlardan yola çıkıp daha karmaşık olanlara el atmış. Kaydırmadan başlayıp Nö'ya kadar gidiyor; sonra geriye dönüp Odessa merdivenlerini açıklıyor. İdeoloji, tekniğin içinden çıkarılabilir. Tıpkı Regis Debray'nin gerillalardan hareket ederek, Latin Amerika'daki devrimi çıkarması gibi. Ne var ki, sinema ideolojik bakımdan o kadar kokuşmuş bir halde ki, orada bir devrim yapmak, başka alanlarda olduğundan çok daha zor. Sinema, salt pratik olarak varlığını sürdüren şeylerden biri. Ve bir kez daha söyleyelim, ekonomik güç belli bir ideolojiyi zerk etti, bu da geriye kalan her şeyi yavaş yavaş yok etti. Şu sıralarda, geriye kalan bu şeylerin yeniden doğuşuna tanık olmaktayız - bunlann arasında en iyi olanlar var.

Bu açıdan bakılınca, Noel Burch'ün bazı metinleri ilginç: Rakor konusunda söyledikleri tamamen pratiğe dönük ve bunu söyleyenin, işin pratiğini yapmış, o iş üzerinde kafa patlatmış, yaptığı el işlemlerinden bazı sonuçlar çıkarmış biri olduğu anlaşılıyor. Ve ortak bir çalışmayla işe ciddiyetle sarılıp kesintisiz sürdürerek her şeyin dökümü yapılabilir, her şeyin listesi çıkarılabilirdi.

Bu açıdan, genç bir devlet pekâlâ bu tür bir çalışma yapmakla işe başlayabilir. Yapacakları şey, iyi filmler satın almak, bir sinematek kurmak ve o filmleri incelemektir. Sinema yapmaya daha sonra başlarlar. Bu arada sinemayı öğreneceklerdir. Dilci olarak sinemaya bilimsel bir yaklaşıma kendilerini vermeden önce, sinemaya özgü bütün bilimsel *olguları* ortaya koymak gerekir. Bu olgular şimdiye kadar ortaya konmadı. Oysa, bunu yapmak mümkün. *Henüz* mümkün, çünkü Grand Cafe'deki gösterimin üzerinden uzun zaman geçmedi, Niepce'nin ilk kopyası hâlâ Chalon'da duruyor. Ama daha fazla geç kalınırsa, mümkün olmayacak. Çünkü filmler zamanla bozuluyor. Kitaplar da sonunda yok oluyor; ama filmin kitap kadar bile ömrü yok. İki yüzyıl sonra bizim yaptığımız filmler bozulmuş olacak. Belge olarak bozuk film parçaları kalacak geriye, çünkü ilk kopyaları saklamak için çıkarılması düşünülen yasa hâlâ çıkmamış olacak. Demek ki, bizim emek verdiğimiz sanat tamamen geçici. Sinema yapmaya yeni başladığım dönemde ona, sonsuza kadar sürecek bir sanat gözüyle bakıyordum. Şimdiyse, gerçekten geçici bir şey gibi görüyorum.

Cahiers: Sonuç olarak, "yazın" çevresindekiler ile "sinema" çevresindekiler arasında, sonuncular ile Rhodiaceta'daki insanlar arasında olduğu ölçüde dil uyuşmazlığı bulunduğu söylenemez mi - yazın çevresindekiler sinema konusunda şimdiye kadar epeyce yazıp çizmiş olsalar da?

Godard: Bunu yapmış olmalarının nedeni, sinemanın çoğu kez yazınsal biçimlere gönderme yapılabilecek öğeleri içermesi ya da düpedüz yazından alıntılar yapmış olmasıdır.

Cahiers: Aragon sizin hakkınızda yazı yazdığında, bunun nedeninin "kolajlar" olabileceğini düşünüyor musunuz?

Godard: Onu yazmaya iten belki de zaman zaman konudan uzaklaşmamdır; birinin çıkıp da hem konudan uzaklaşması hem de bunu, kurduğu yapıyı biçimlendiren öğe olarak kullanması olgusudur. Ne olursa olsun, Aragon söylediği şeye güzellik katmasını bilenler -şairler- kesimindendir. Sinemadan şiir terimleriyle söz edi-lemiyorsa, o zaman işi bilimsel terimlerle yapmak gerekir.

Daha o aşamaya varmadık. Basit bir olguya işaret edelim: İnsanlar sinema salonuna giderler ve oraya neden gittiklerini kendi kendilerine hiç sormazlar; oysa, filmlerin ille de salonda gösterilmesi hiçbir mantığa dayanmaz. Bu basit, ama konuya açıklık getiren bir olgudur. Tabii ki, bugün içinde bulunduğumuz koşullarda sinema salonlarının varlığı gereklidir, ama amacına uygun kullanılmayan kiliseler yada stadyumlar gibidir bu salonlar. Demek ki, salonlar hep var olacak, insanlar da ara sıra film seyretmeye gidecek, çünkü günün birinde güzel bir perdede film seyretme isteğini duyacaklar; bir atletin, haftanın bir günü, yarışma çılgınlığından, gürültüden ve ilaçlardan uzakta tek başına çalışma yapmaya gitmesi gibi. Ama bu işi normal olarak insan kendi evinde de, televizyon ekranında ya da odasının duvarında yapabilir. Her türlüsü mümkün, ama insanlar hiçbir şey yapmıyor. Örneğin, şimdiye kadar fabrikalarda sinema salonlarının çoktan yapılmış olması gerekirdi ve televizyon ekranlarının da büyütülmesi tasarlanmış olmalıydı; ama insanlar bunları yapmaya korkuyor.

Cahiers: Sinema estetiğinin dağıtım ve seyir şekillerine (salonlar, dolaşım vb.) bağlı olduğunu düşünüyor musunuz?

Godard: Bu koşullar değiştirilseydi, her şey değişirdi. Bugün, bir filme inanılmaz sayıda keyfi kural uygulanmaktadır. Film bir buçuk saat sürmelidir, bir öykü anlatmalıdır... Evet, film bir öykü anlatmalıdır, bu konuda herkes aynı fikirde, ama bu öykünün ne olduğu, ne olması gerektiği üzerindeki fikirler farklı. Bugün, vaktiyle sessiz sinemanın sesli sinemaya göre -ya da daha doğrusu, sesli sinemanın bugün düşürüldüğü duruma göre- sonsuz derecede özgür olduğunun farkına varıyoruz. Pabst gibi, deha sahibi olmayan bir yönetmenin ortaya koyduğu filmler bile bir büyük piyanodan çıkan sesler gibidir, oysa bugün aynı yeteneğe sahip bir yönetmen kendini doğru değerlendirecek olsa, çaldığı piyanonun küçücük olduğunu görür. Bu, aradaki büyük zihniyet farkının bir göstergesidir. Örneğin bir sinema salonu yapılırken, kimse zahmet edip de bir film operatörünün ya da bir yönetmenin fikrini almaz. Kimsenin aklına bile gelmez bu. Seyircinin ne düşündüğü de gelmez akıllarına. Bu demektir ki, konuyla en yakından ilgili olan üç kesim fikrini söylemeye hiçbir zaman olanak bulamaz. Konutların bile aynı zihniyetle yapıldığı doğrudur, ama sinema mimarlarının düzeyi hepsinin altındadır. Sonuç olarak, bunlar sinemaya gitmeyen insanlardır.

Cahiers: Peki, bütün bunları değiştirmek için kısa vadede ne yapılmalı?

Godard: Bugün yapmamız gereken en iyi şey, teknik sorunları, işin ekonomik yönünü, yapımını, gösterimini, laboratuvarları vb.

ilgilendiren her şeyi ele almak olacaktır. Sinemaya yeni atılan gençlerin her şeyi bilmeleri gerekmez. Lumiere'i ya da Eisenstein'ı tanımadan pekâlâ işe girişebilirler. Günün birinde onları da tanıyacaklardır, Picasso'nun zenci sanatını otuz yaşında tanıdığı gibi. Daha geç tanısaydı ne olurdu? Eh, o zaman da *Avignon'lu Kızlar'ı* daha sonra yapardı; bu arada da başka şeyler yapardı. Gençlerin şansı var, her şeye yeniden başlama şansı. Başkaları onlar hesabına çalıştı; ortaya koymuş oldukları şey karışık, düzensiz olsa da. Ellerinin altında bulunan şeylerin en önemsizinden en önemlisine kadar kötü şeylerin geniş bir listesini çıkarmaları gerekiyor, sinema koltuklarından ("Art et Essai" salonlarmdakiler[5] ötekilere oranla en kötü olanları) montaj masalarına kadar.

Kısa süre önce kendime bir montaj masası satın aldım ve üzerindeki aygıtların kötü tasarlanıp kötü yerleştirildiğini gördüm. Hayatında hiç montaj yapmamış kimseler tarafından yapılmıştı tabii. Biraz daha fazla param olduğunda, işe yarayacak şekilde yeniden yaptırtmak üzere bir kenara koydum.

Cahiers: Nesi kötü düşünülmüştü peki?

Godard: Montaj masaları belirli bir estetik gözetilerek yapılmıştır ve hep küçük bir projeksiyon aleti gibi düşünülmüştür. Bu, elindeki kalemle işaret koyarak montaj yapan kimseler için elverişlidir. Yönetmen, pazartesi sabahı montajcının başına dikilir ve kesimleri yapıp yapıştırmasını söyler. Montajcı, filmleri aygıttan çıkarır ve istenen işi yapmak için başka bir çalışma masasının başına geçer veya Grangier ya da Decoin gibi, montaj stüdyosuna gelmeye tenezzül etmeyen kişilerle çalışıyorsa, oturup kendi başına yapar. Bu iş, Hollywood'da da böyle yapılır, ne var ki, oradaki montajcılar daha iyidir. Her neyse, montaj yan tarafta yapılır. Ama başka yönetmenler vardır ki (Eisenstein bunların ilkidir, Resnais ikincisi, ben üçüncü), montajı montaj masasında, görüntüyü görerek, sesi duyarak yaparlar; tabii her biri farklı şekilde. Bu durumda, çalışırken yapılan hareketler tamamen farklıdır. Ben, film şeridini sürekli olarak ileri geri

sararak çalışırım ve yapıştırmayı da makaralan çıkarmadan yaparım. Masa buna göre tasarlanmamışsa, rahat çalışılamaz.

Bu, nihayet belli bir ideolojiyi yansıtan basit bir ekonomik ayrıntı. Masaların bu şekilde yapılmasının nedeni, montajcıların dörtte üçünün montajı belirli bir şekilde yapma alışkanlığını edinmiş olmalarıdır. Ayrıca, masa yapımcılarına masaları başka türlü yapmalarını da kimse söylememiştir. Örnek olarak montajı ele aldım, ama her konuda durum aynı... Devrimci sinema yapıyorsanız ve gericilerin yaptığı montaj masasını kullanıyorsanız, işlerin aksaması kaçınılmazdır... İşte, Pasolini'ye ben de bunun için çıkışıyordum: Onun dilbilimi, güzel ama gerici bir montaj masası.

Öte yandan, film yaptıkça, bir filmin çok kolay bozulabildiği-ni, çok zorlukla korunabildiğini, böyle olunca da seyredilmesinin daha da zorlaştığını, kısacası, işe yaramaz hale geliverdiğini görüyorum. Sanıyorum ki, önce bu sorunlar çözülseydi -belki de Ba-tı'da bu hiçbir zaman gerçekleşmeyecek- başka çalışma biçimleri bulunabilir, gerçekten yeni şeyler yapılabilirdi. Sinema daha ilk adımlarını atarken keşfedilen şeyler kadar yeni şeyler. Bu yeni buluşların hepsi, sessiz sinemanın ilk on ya da yirmi yılı içinde yapıldı; tekniğin, yapım ve dağıtımla atbaşı gittiği yıllarda. Şimdiyse tersine, şeyler arasındaki ilişki gözden kaçırıldı, her şey kendi yönünde ilerliyor. .. Bir yerlere gittiğini sanarak tabii. *Cahiers'de* yazmak isteyebileceğim tek yazı -ama bunu yazmak çok zaman alır, çünkü bu konuda her gün yeni bir şeyler buluyorum-, sinema yapmaya nasıl yeniden başlanabileceği üzerine olurdu. Genç bir Afrikalının karşısına çıkabilecek bir sorun biçimiyle ele alırdım bu konuyu: "İşte, ülkeniz bağımsızlığına yeni kavuştu, birkaç arkadaşınızla birlikte ülkenizde sinemayı kurmakla görevlendirildiniz, çünkü bundan böyle kendi sinemanıza sahip olma özgürlüğünüz var. Sinema salonlarınızdan Jacquin'i ve Comacico'yu atın, çünkü en devrimci ülke olan Gine'de bile salonlar Comacico'nun elinde; Cezayir'deyse, ki orada sinema ulusallaştırılmıştı, yeniden dağıtımcılara verildi; bu demektir ki, pek yakında her şey eskisi gibi olacak. Bir sinemaya sahip olmak istediniz, gerçekten bir sinema kuracaksınız. Bu, artık La *Marquise des Anges'ı* (Melekler Markizi) ithal etmeyeceksiniz, önce Rouch'un filmlerini ya da Rouch'un yanında yetişmiş genç bir Afrikalının filmlerini alacaksınız ya da sizin için gerçekten yararlı olacak herhangi

başka bir şeyi alacaksınız, demektir. De Laurentis'le bile çalışacak olsanız, gidip onun stüdyolarını kullanmak yerine, onu sizin için stüdyolar kurmaya zorlayın. Kısacası, her şey yapılmak için sizin elinize bakıyor, bundan yararlanın. Böylece, film yapımı ve dağıtımıyla ilgili her şeyi inceleyecek, salonlarınızı yapacak ya da yeniden düzenleyecek, militan seyircilerinizin zevkine ve gözüne hitap edebilmeleri için ne gerekiyorsa yapacaksınız vb... " Ortadan kaldırılacak bütün saçmalıkların listesini yapmaya olanak yok; bu yapılacak olsa, Rabelais'nin ya da Melville'inki kadar uzun listeler çıkardı meydana.

Sinemanın yeniden yapılabilecek gerçek tanımı işte bu olurdu. Cezayir örneğini yeniden ele alacak olursak, kazanılan parayı, *Le Vent des Aures* (Aures Rüzgârı) gibi, Jacquin'in filmleri gibi şeylere harcamak yerine, laboratuvarlar kurmak amacıyla ortak yapımlara yatırmayı denemek gerekir. İnanılmaz bir şey ama, *Le Soleil noir'ın* (Kara Güneş) yüzde ellisi Cezayir sineması tarafından finanse edildi; oysa, ülkede laboratuvar bile yok; haber filmleri banyo edilmek üzere Fransa'ya ya da İtalya'ya Air France'la ya da Ali-talia ile gönderiliyor, çünkü bu şirketler Cezayirlilere kendi havayollarından daha emin görünüyormuş...

Cahiers: Yeni ülkelerin genç sinemacıları ne yazık ki, ilk kısa metrajlı filmlerini yaparken bazen bizim sinemamızın en kötü örneklerini taklide kalkıyor.

Godard: Tabii, bu hem kişisel hem de kafa yapısıyla ilgili bir sorun; işe başlamak için, zihinsel olmayan bir şeyi temel almak yerinde olur, bu da işin tekniğidir. Yeni bir sinema anlayışına bu yoldan ulaşılacaktır. Bu işler o kadar kolay değil tabii; Cezayir Sinema Merkezi'nin müdürü örneğin, elindeki filmlerin Jacquin ya da Tenoudji tarafından dağıtılmasının daha iyi olacağına inanır. Üçüncü Dünya'nın dramı işte burada; her yönden baskı altındalar, para sorunları sıkıştırıp duruyor onları. Bütün terslikler işsizlerin başına geldiği gibi, peş peşe geliyor. İşte bu yüzden Cezayir'de gençlere film yaptırmak yerine, İtalyan filmleri yapılıyor; gençlere boş film verdikleri de oldu, ama onlar bu filmleri çılgınca şeyler yapmak için harcadılar. Mademki böyle oluyor, o zaman ulusal film yapımını bir süre durdurup gençlere, öğrenme, araştırma yapma, daha çok sayıda iyi film görme olanağını ve zamanını sağlamak gerekir. Bunalım geçecektir.

Televizyonda ya da film laboratuvarlarında çalışmaları sağlanabilir; onlardan dublaj yapımında vb. yararlanılabilir. Yararlı olur bu, çünkü nerede olursa olsun yönetmenler bir montaj salonunda ya da bir laboratuvarda ne olup bittiğinin farkında değildir. Sinema alanında herkes bir yan dalda staj yapmalı. Operatörler örneğin, okulda bazı şeyler öğreniyorlar ama laboratuvarda staj yapmıyorlar. Sonuçta, operatörler ile laboratuvardakiler bir türlü anlaşamıyor. Siz, ışık ustası olan Renoir'ın ya da Rembrandt'ın ışığı nasıl kullandığını bilen bir operatörle film yapıyorsunuz. Bu film üzerinde çalışacak olan kişinin ışığın ne olduğundan, ne Renoir ne de Rembrandt için ışığın ne demek olduğundan hiç haberi yoktur. Sonuçta film ya çok koyu ya çok açık düşecektir; yani tonunu bulmamış bir film olacaktır ve bu, laboratuvar teknisyeninin filmin nasıl olması gerektiğinden, ne yapılması gerektiğinden tamamen habersiz olmasından kaynaklanacaktır. Ya da bunun tersi olacaktır. Matras'm Madrid'de yaptığı şeyi hatırlıyorum. Prado müzesine gideceğine, satın aldığı renkli kartpostalları gönderiyordu karısına. Sinema alanında her düzeyde durum aynıdır: İnsanlar eğitimsizdir. Bir eğitim sorunudur bu. Fransa'da iyi iş çıkarabilmek için her şey var, ama işi örgütleyenler ya miskin ya da eşkıya. İyi niyetli insanları kullanıyor, ama onları eğitmiyor, onlara sorumluluk vermiyor, sistemin dönen bir çarkı haline getirmekten başka bir şey yapmıyorlar. Oysa, sinema çalışanları iyi niyetli insanlardır, iyi şeyler yapmak isterler. Ne var ki, farkında olmadan estetik ya da ekonomik sistemin kapanına kısılıp kalmışlardır. Öyleyse, yapılması gereken şey -ve genel olarak bu yeterli olacaktır- onları aydınlatmaktır. Bir gösterimciye örneğin, perdesini açıp kapamasının gereksiz olduğunu, çünkü sinemanın tiyatro olmadığını anlatmak gerekir. Başka bir örnek, ilke olarak gösterimin belirli nitelikte olmasını gözetmesi gereken Yüksek Teknik Komisyon. İlke mükemmeldir, uygulamaysa sıfır ve etkisiz. Yüksek Teknik Komisyon, projeksiyon makineleri berbat durumda olan bir sinema salonunun biraz olsun iyi hale getirilmesini bile sağlayamamaktadır. Bunu becerememek-tedir, çünkü makinistlere ödenen para azdır, ayrıca işin içine hatır gönül de girer. Makinistlere iyi para vermezler, çünkü onların yaptığı işin önemli olmadığını düşünürler. Set işçileri ya da ses mühendisleri nasıl hor görülüyorsa, onlar da öyle hor görülür. Oysa, set işçilerinin sinema hakkında çok bilgisi vardır; çoğu zaman da sinema konusunda laf etmeyi, emrinde çalıştığı yönetmenden daha iyi bilir. Ama, onları kimse sinemacı saymaz. Ses mühendislerine gelince, onlara ödenen para, görüntü yönetmenlerine ödenen paradan da

azdır. Neden peki? Bu, belirli bir ideolojiden ileri gelir. Şöyle düşünülür: "Mademki sinema bir görüntü sanatıdır, öyleyse ses mühendisleri neden görüntü yönetmenleri kadar para alsın?" Bu düşünce tabii ki yanlıştır. Bu arada, ses mühendisi, görüntü yönetmeninin aldığı paranın yarısını almayı ve kesintiyi de normal karşılamayı sürdürür. Makinistlere dönecek olursak, yapılacak şey, onlara iyi para vermektir; iyi çalışmayacak olurlarsa, paralanın kesersiniz olur biter. Kısacası, sinemanın her aşamasında durumun aynı olduğunu düşünmek ve işin bir muhasebesini yapmak yeterlidir; ortaya çıkacak tablo, acınacak bir tablodur. Sinemanın her aşaması derken, sinema konusundaki yayınları bunun dışında tutmuyorum: *Avant-Scene'de* örneğin, ki yaptıkları işi çok ciddi yapmaya özen gösteriyorlar, çekim senaryosunu yayımlamadan önce filmleri monitörde seyrediyorlar. Ancak filmi seyreden kişi bazen kaydırma ile pan yapmayı birbirine karıştırıyor, öyle ki, *Yurttaş Kane'in* çekim senaryosunda ileri doğru kaydırma okuduğunuzda, eğer filmi iyi biliyorsanız, orada bir panın söz konusu olduğunu hatırlıyorsunuz. Yapılan işe özen gösterilmiş; ne var ki, yapan kişiler işi bilmiyor.

Bir başka sorun daha var; o da dağıtımla, dağıtımcılarla ilgili. En basitinden, bunlar işin içinde olmaması gereken kimseler. Sinema onlarsız doğdu; sinemayı yaratan, yönetmen ve kameramandır. Lumiere ne yaptı? Grand Cafe'nin patronuna kendisi gitti, yaptığı film koltuğunun altındaydı. Ama daha sonra film dağıtımı bir ticaret haline geldi. Demek ki aracılar, yani dağıtımcılar tembel insanlardır, hiçbir şey üretmezler ama kendilerine ve etraflarındakilere, "Biz olmadan iş yürümez, işin bizden geçmesi gerekir," derler. Başkalarının tembelliği yüzünden, iki adım daha atıp ürünü almaya gitmeyen işletmeciler, iki adım daha atıp ürünü vermeye gelmeyen yapımcılar yüzünden ortaya çıkmışlardır. İş böyle olunca da, sırtından geçinecekleri bir üçüncü kesime ihtiyaçları vardır tabii. Her neyse, tek başına "işletmeci" sözü bile insana kuşku verir; demek ki bir de "işletilen" olması gerekir, ki bu da seyircidir...

Cahiers: İşin öteki ucunda da CNC (Ulusal Sinema Merkezi) var ki, genç sinemacıları hırpalıyor, tıpkı ONF'nin[6] *Kanadalı sinemacılara yaptığı gibi...*

Godard: Ama hiç değilse ilke olarak ONF bizimkilerden daha iyi. CNC en berbatı; üstelik, sinemadan anlamayan bir sürü adamdan oluşuyor. Fransa'da yapılan film sayısı azaldıkça, CNC'deki memur sayısı artıyor. Hem sinema sanayiine hem de sinema estetiğine zararı dokunan siyasi bir kuruluş o.

Bu durumun yol açtığı bir şey daha var; Rusya'da bile sinema her yerde olduğundan daha başka türlü değil... Devlet sineması olmasına devlet sineması, ama terimin en kötü anlamıyla; ulusallaşma konusunda fikir yönünden ne kadar başarılıysa, biçim yönünden o kadar başarısız; bu belki de insanların sinemaya gitmek için şimdiye kadar hep para ödeyegelmiş olmalarından, başarı kazanan filmlerin, aynı tür başka filmlerin yapılmasına olanak sağlamasından, tutulmayan filmlerinse bu olanağı sağlayamamasından ileri geliyordur. Başka yerlerde olduğu gibi orada da Batı sinemasının en kötü örnekleri ithal ediliyor, ki bunu hesaba katmıyorum. Bunun yanında, Skolimovski'nin son filmi *Hands Up!* (Eller Yukarı!) Polonya'da yasaklanıyor.

Bugünkü sinemayı tanımlayacak olsam, şöyle derim: Sinema, kapitalizmin ajitasyon-propaganda aleti haline geldi. Tam anlamıyla bir virüs. Kapitalizmin en iyi propaganda silahının sinema olmasının kanıtı da bunun farkına kimsenin varmaması. Devlet başkan-larının boy gösterdiği filmlerin listesine şöyle bir bakmak yeterli. Sadece Lenin bunların dışında kalıyor.

Cahiers: Yine de film yapmaya devam etmek gerektiğini söylüyorsunuz.

Godard: Tabii, işin dramatik yönü de bu zaten. Değişik filmler yapmak istiyorsunuz ve bunu, sevdiğiniz, görüştüğünüz insanlarla yapmak yerine, nefret ettiğiniz, suratlarını bile görmek istemediğiniz insanlarla yapmak zorundasınız. Altyapı bütünüyle kokuşmuş, çevrenizi saran bu insanlarla film yapmak zorunda kaldığınızda, la-boratuvar düzeyinden başlayarak filmin en son ulaştığı yere kadar bunun böyle olduğunu görüyorsunuz. Bazen bazı şeylerin farklılık gösterdiği de oluyortabii. Hyeres Film Şenliği, Cannes'dan daha iyi örneğin, ideal değil ama yine de daha iyi; Montreal de Venedik'ten daha iyi. İleriye doğru adım atmayı sürdürmek gerek.

İlginç bir örnek de Kanada sineması. ONF harika bir film fabrikası, belki bugünkü Hollywood'dan daha ileri. Güzel bir tasarı. Sonuç? Hiç, görebildiğimiz bir şey yok, filmler dışarı çıkmıyor. Dani-el Johnson'un yapacağı ilk işlerden biri Quebec'teki bütün sinema salonlarını ulusallaştırmak olmalıydı. Ama bunu yapmayacak. Metro ekranlarında ağırlasa ağırlasa De Gaulle'ü ağırlar, her yerde hüküm süren belirli bir emperyalizme boyun eğdiğini görüyoruz. Değişik filmler yapmaya çaba gösteren bizler, sistemi çökertmeye uğraşan bir "beşinci kol" olmalıyız.

Cahiers: Sinemanın bir kesimi daha şimdiden sistemin dışında ...

Godard: Tabii ki öyle. Bertolucci Amerikan sineması yapmıyor, Resnais de öyle, Straub da, Rossellini ya da Jerry Lewis de. Ama farklı olan bu sinema, iyi ya da kötü olsun, yapılanın on binde birini, hatta yüz binde birini oluşturuyor.

Cahiers: Peki ama, hâlâ bir Amerikan sineması var mı?

Godard: Hayır, artık Amerikan sineması diye bir şey yok. Amerikan sineması adı verilen sahte bir sinema var, ki bu eski Amerikan sinemasının hüzünlü bir maskından ibaret.

Cahiers: Bir Amerikan film şirketiyle yine çalışır mıydınız?

Godard: Film yapma olanağını bana onlar sağlarsa, bunu sevinerek kabul ederim. Ya da *Michael, chien de cirque* (Sirk Köpeği Michael) gibi, çekimi pahalıya çıkacak filmler yapma olanağını verirlerse, yani paranın yıldızların cebine gireceği yerde, görüntüye daha çok harcanacağı filmler. Bu, benim Amerika'nın ve büyük şirketlerin emperyalist politikaları hakkındaki düşüncelerimle de çelişmez. Çünkü öncelikle, Amerikalıdan Amerikalıya fark var. Sonra, orada da "beşinci kol" oluşturmak gerektiği için. Dahası, Amerikan film şirketlerinde *farklı bir sinema* yapma isteği, düşüncesi uyandırabilmek için: Orada başarı kazanacak bir film örneğin, onların sistemlerini yavaş yavaş değiştirmelerini sağlayabilir. Ama zor iş bu, çünkü üretimin ve dağıtımın her aşamasında başınızı fiziksel olarak emperyalizme çarparsınız. Yine de umudumuz kırılmamalı, çünkü insanlar değişebilir. Ayrıca, Amerika'da bir şeylerin kıpırdadığı görülüyor; Siyahlar arasında ya da Vietnam savaşma karşı çıkan kesimde. Sinema alanındaysa film

dağıtımına başlayan üniversiteler var; büyük ölçüde dolaşım sağlıyor bunlar. Yeni yeni şirketler kuruluyor. *Çinli* Kız'ı Leacock'a sattım. Ayrıca dünya üzerinde sadece Amerika yok; ve benim Amerikalılarla Rusları aynı kefeye koymam, ikisinin de neredeyse aynı sisteme sahip olmalarından ötürü. İster orada olsun ister öbür yanda, gençler adam yerine konmuyor. Amerika'da o kadar aşırıya kaçıldı ki, neredeyse hiç genç sinemacı yok piyasada. Bugün hayranlık duyduğumuz bütün Amerikan sinemacıları sinemaya çok genç yaşta girdi; şimdi artık yaşlandılar, ama onların yerini alan yok. Hawks işe başladığında Gold-man'ın yaşındaydı; Goldman ise tektir. Tabii ki Hollywood'a gençler gelip duruyor, ama vaktiyle Hawks'un sinemaya kattığı şeylerin eşdeğerini getirdikleri söylenemez. Çökmekte olan bir yapının içinde yetiştiler, temellerine dinamit koymayı göze alamadıkları bir yapının içinde. Sinemaya özgürce girmediler. Ama estetik ya da başka tür yoksulluk içinde de doğmadılar. Üstelik bunlar sinema serüveninin araştırıcısı da, şairi de değiller. Oysa, Hollywood'u Holly-wood yapanların hepsi şairdi, neredeyse birer zorbaydılar; Holly-wood'u zorla ele geçirip kendi şiir yasalarını zorla kabul ettiren birer zorba. Bugün, içlerinde en cüretli davranan, o kabuğu kırmış olan tek kişi Jerry Lewis'tir. Hollywood'da başka tür film yapan, belli kategorilere, ölçütlere, ilkelere girmeyen tek kişi odur. Bu, Hitchcock'un uzun süredir yapmakta olduğu şeydir. Lewis bugün cüretli filmler yapan tek kişidir ve sanıyorum ki, bunun da tamamen farkında. Bunu da, kendine özgü dehasıyla başarabildi. Peki, başka kimler var? Nicholas Ray, Amerikan sineması içinde son derece tipik bir yere sahip: En acıklı durumlardan biri söz konusu; koşullara direnmesini beceremeyen, kendilerini dağıtan bütün bu sinemacılar şimdilerde tutunacak dal arıyorlar kendilerine. Amerikan sinemasının en iyi kesimi Nicholas Ray'in geldiği yere geldi. New York-lu kesime gelince, onların durumu da pek umut verici değil; kendilerini zaten gömmüşlerdi ve şimdi geçerli bir neden yokken "un-derground sinema" yaparak daha da derine gömmek istiyorlar. Rus-lar, New York'un bombalanması için Hanoi'ye yardım falan etmediğine göre, neden yeraltına iniyorlar anlamıyorum?

Amerikan sinemasına başka büyük yönetmenler gelecek (daha şimdiden Goldman, Clarke, Cassavetes var). Onlan beklemek, onlara yardımcı olmak, yüreklendirmek gerek. Biraz önce size üniversitelerden söz ettim; şimdiye kadar hiç sinema yapılmamış bir yerde sinema yapılıyor - ya da yapılmaya başlanıyor. Önemli olan işte bu. Sinema her yere girmeli. Yapılacak şey,

henüz girmediği yerleri saptayıp, "Tamam, şimdi de şuraya götürmemiz gerekiyor," demek. Fabrikalarda mı yok, oraya gitmeli, üniversitelerde mi yok, oraya götürmeli. Genelevlerde mi yok, oraya da gitmeli. Sinema artık şimdiye kadar bulunduğu yerlerden ayrılıp olmadığı yerlere gitmeli.

Cahiers: Öyleyse, sinema birdenbire bütün varlığıyla politik bir boyut kazanıyor...

Godard: Bu boyut onda hep vardı. Politik boyut eskiden bilinç-dışı olarak vardı, şimdiyse bilinçli hale gelmeye çabalıyor, ya da diyelim ki, sinemacılar bu bilinçdışı dili öğrenmeye çalışıyorlar.

Cahiers: Lefevbre de, Le Revolutionnaire *(Devrimci) ile insanları ahlaksal, politik, ekonomik, estetik yönden sarsacak bir film yapmak istedi... Bufılmle* Çinli Kız *arasında ilişki var mı sizce?*

Godard: Kuşkusuz olmalı, ama atılmış bu iki adım birbirinden bütünüyle farklı, teknik açıdan bile; bu iki film birbirine zıt. Lefev-bre'in filmi daha çok *Brigitte et Brigitte'e* yaklaşıyor. İşte size devrimci bir film; bu da devrimci değilse, hangi film devrimci bilmem. Bugün Quine'in ya da Gaumont Film'in çevirdiği filmler aslında Moullet'ye ya da onun ayarında başka yönetmenlerin eline teslim edilmeli: "Ticari" sinemayı Moullet yapmalı. Neyse ki, meslekte belirli bir gençleşme görülüyor. Bugün örneğin Duvivier'nin Serge Korber'dan daha az film yapması bir olgudur. Ve Duvivier yerine Korber'ın kötü filmler yapması, yine de, yeğ tutulmalı. Bir çeşit ilerlemedir bu. Ama Fransa'da görülen en büyük ilerleme, Sinematek ve Henri Langlois'nın yaptığı çalışmalarla atbaşı giden Sinema

Kulüpleri'nin çalışmalarıyla gerçekleştiriliyor. FFCC'den[7] Jacques Robert de çok iyi işler yapıyor.

İyi sinema yapmak isteyenler, sinema çevrelerinde, Üçüncü Dünya ülkelerinin dünyadaki durumuna benzer durumda: İçinden çıkılamaz çelişkiler içine bütünüyle gömülmüşler; bağımsızlıkları var ama bir başka biçimde sömürgeleştirilmişler; boğazları sıkılmış ve geçmek istemedikleri yollardan geçmeye zorlanarak ya olmayacak vaatlerde bulunuyor ya da diz üstü çöküyorlar.

Cahiers: Genç sinemacıların beşinci kol oluşturmaları gerektiğini söylediniz. Bu durumu Fransa'da -diyelim ki, Moullet örneğini göz önüne alarak- nasıl görüyorsunuz? Başka sinemacıların da onun yöntemine baş eğmeleri mümkün mü?

Godard: Birçoğu bunu yapabilir kuşkusuz. Bu, gösterilmesi gereken bir çaba. Zaten bazıları bunu yapıyor ve bunu yapmak sizin yapınızda yoksa -Moullet'de olmadığı gibi-, insan kendini durumun bilincine varmaya zorlamalı, böylelikle, benzer bir yöntem yakalanabilir. Bunun dışında, ne yapılabilir bilemiyorum. Şunu kafamıza iyice yerleştirmeliyiz: İnsan hiçbir zaman kafasında tasarladığı filmi yapamaz. Başka nedenlerle de olsa, bir ressam yapmak istediği tabloyu ender olarak yapabilir; tıpkı bir yazarın, düşündüğü kitabı ender olarak yazabildiği gibi. Sinemada bu daha da ender olarak başarılabilir. Bu başarısızlığın nedeni bütünüyle teknik ya da ekonomiktir; oysa ötekiler için söz konusu olan nedenler soyuttur. Bu nedenler temelde aynıdır, ama sinemada fiziksel olarak somutlaşmıştır.

Cahiers: Sizin için ve sizinle aynı zamanda sinemaya başlayanlar için, atılan adım bunun tersi olmuştu: Siz sinema konusundaki genel fikirlerden yola çıktınız ve yavaş yavaş pratik sorunları keşfettiniz.

Godard: Farklı durumlara ve farklı ülkelere göre sinemaya farklı biçimde yanaşılır. Fransa'da o zamana kadar sinema hakkında hiç kafa patlatılmamıştı. Günün birinde birtakım insanlar geldiler ve "Oturup düşünmek gerekiyor, çünkü sinema ciddi bir şey," dediler. Aynı şekilde, sinema yapıtlarının var olduklarını da söylemek gerekiyordu. Oysa bugün, bu yapıtların var olmadıklarını düşünüyorum - insan, sanat üzerine biraz daha derinlemesine düşününce, vardığı nokta bu oluyor. Bir sanat yapıtı, makara kutusunun içine konmakla ya da kâğıt üzerine basılmakla, bir yaratığın ya da bir nesnenin varoluşu anlamında, varlık kazanmaz. Bizim sinemaya başladığımız dönemde, adım atılacak ilk alan buydu: İnsanları bir sanat yapıtının var olduğu bilincine ulaştırmak; tıpkı bugün yine o insanlardan, düşüncelerini daha uzağa götürmelerinin istendiği gibi. Aynı şekilde, bir *auteur'ün* de var olmadığını söyleyeceğim. Ne var ki insanların böyle bir sözün ne anlamda söylenebileceğini anlayabilmeleri için, onlara yüzyıl boyunca *auteur'lerin* var olduğunu söylemek gerek. Çünkü onların

bir *auteur'ün* var olmadığını düşünme biçimleri, doğru olan düşünme biçimi değil. Bu bir taktik sorunu.

Cahiers: Lelouch'un, bir ara sözü edilen tasarısı hakkında ne düşünüyorsunuz? Bu tasarıya göre, bir tür merkez kurulacak, burada bir jüri senaryoları inceleyecek, sonra bunlardan birini seçerek yönetmene beş dakikalık bir film çevirtecek ve sonucu iyi bulursa, filmin yapımını ona verecekti.

Godard: Neden beş dakika? Hayır; filmi ya bütünüyle yaparsınız ya da hiç yapmazsınız. Bu, bir bebeği beş dakikalık bir incelemeye alıp kolunun biçimine göre, yaşama hakkı olup olmadığına kararvermeye benzer. Yaşam hakkının teslim edilip edilmemesi kararına dönüşür bu iş... İster Benazeraf, ister Eisenstein olsun, filmin bütününü yapmak gerekir.

Cahiers: Eustache'ınfilminin yapımını üstlendiniz, Bitsch'inki-ni de üstleneceksiniz. Yapımcılık bugün sizin için önemli bir şey haline mi geldi?

Godard: Sinemaya o da dahil ve yapımcılık aynı zamanda insanın içinde bulunduğu dünyanın dışına çıkması demek. İnsanları görmek, sözcüğün her iki anlamıyla dünyayı görmek demek. Diya-loğa girmek demek.

Daha fazla param olsaydı, daha fazla filmin yapımcılığını üstlenirdim. İki yıl boyunca örneğin, sonra değişiklik olsun diye bir film çekerdim. Bugünkü koşullarda yapımcılığı sürdürmeyi düşünecek olursam, masrafları paylaşacak birilerini bulmam gerekir.

Cahiers: Bu işi yaparken senaryoyu görmeniz yeterli olur muydu?

Godard: Neden olmasın? Bitsch'in filmini, *Le Dernier Homme'u* (Son Adam) bu şekilde yapıyorum. Hatta senaryoyu okumadım bile. Düşünceyi iyi buldum, bu da bana yetti. Senaryoyu ayrıntılarıyla okumadım, çünkü bunu yapmama olanak yok. Öyle olunca da, okumayıveririm, olur biter. Karşınızda bir aktör varmış gibi bir şey bu. Deneme yapmanın ne yararı olur ki? Deneme, onunla yapacağınız konuşmadır. Bunu yaptıktan sonra hâlâ onun hakkında bir fikriniz yoksa, hiç olmayacak demektir. Senaryo, insanları ikna etmek için yapılır. Senaryo okumak hoşunuza gidiyorsa, oturup okursunuz, ama bunu yapmak ille de gerekli değildir.

Cahiers: Giderek tiyatronun daha çok etkisinde kalmıyor musunuz?

Godard: Sinemada tiyatro yapmak, ikisini birbirine karıştırmak gerek. Ve bunu her yerde yapmak gerek. Hatta ve özellikle festivallerde. Venedik'te film festivalinin, müzik ya da tiyatro festivalleriyle aynı zamana rastlamamasını tuhaf karşılıyorum. Bir akşam müzik dinlemek, ertesi akşam sinema seyretmek vb. gerekir. Pesaro' daki o akşamları hatırlarsınız; bir film seyrettikten sonra, caz dinlemeye gidiyorduk. İyi vakit geçirmiştik orada.

Cahiers: Burada, seyirci için büyük tabulardan birine, sanat türlerinin birbirine karıştırılması tartışmasına giriyoruz ve bundan otuz ya da elli yıl önce, sinema kuramcılarının, bunun sinema değil, tiyatro yapmak olduğunu vb. söyleyerek yarattıkları olumsuz havayı hesaba katmamız gerekiyor.

Godard: Sinemacıların çoğu bugün tiyatrodan söz etmeye hevesli: Rivette, *L'Amour* Fou'da (Çılgın Aşk) bunu yapıyor, Berto-lucci ve daha birçokları öyle. *Persona, Blow up* (Cinayeti Gördüm) ve *Belle de jour* da (Gündüz Güzeli) tiyatroya ilişkin şeyler içeriyor, çok güzel bir film olan *Shakespeare Wallah* da öyle...

Kuşku yok ki, kendi ifade tarzları içine kapanıp kalmış olan bu insanlar, o tarzın biraz dışına çıkmak istiyorlar. (Bunu söylerken tabii ki Bergman'ı düşünmüyorum. O, hayatı boyunca tiyatro yaptı, hatta sinemadan çok tiyatro yaptı.)

Ben de uzun süredir, *Pour* Lucrece'i (Lucrece İçin) konu alan, tiyatro üzerine öğretici bir film yapmak istiyorum. Lucrece'i oynayacak olan kız, provaya, hatta provaya bile değil, denenmek için tiyatroya gelişinde taksiden inerken görülecek. Daha sonra, oyun ilerleyecek; zaman zaman ya bir metin okuma ya bir prova ya da gerçek bir sahnenin oynandığı görülecek. Bazı anlarda oyunun eleştirisi yapılacak. Bazı sahneler, oyuncuların getirdiği yorum dolayısıyla ya da sahneleme sorunları yüzünden birçok kez oynanacak. Bu yinelemelerde değişik oyuncular (Jeanne Moreau, Brigitte Bar-dot, Anna Karina, vb.) sırayla rol alabilir. Ve yönetmen, ekibiyle birlikte, tiyatro hakkındaki yedi ya da sekiz büyük kuramı gözden geçirecek; Aristoteles'ten, zaman, mekân, olay birliği kuramına, "Cromwell"in önsözünden *Tragedyanın Doğuşu'na,* Brecht ve Sta-nislavski'ye kadar gelerek; bu arada oyun ilerleyip gidecek. Sonunda,

oyunun başında tiyatroya gelen kızın öldüğünü göreceğiz, çünkü bu Lucrece'in ölümüdür. Bu plan, sonuncu plan olacak: Burada, kurguya atlamış olacağız. Böyle bir oyunun bir amacı da, seyircilere tiyatronun ne olduğunu göstermek olacak.

"Okumalar" örneğin, olağanüstü olur. Sonuçta, sanıyorum ki, yapılabilecek en olağanüstü çekim, okuyan insanların çekimi. Neden hiçbir sinemacı bunu yapmıyor? Bir şeyler okumakta olan insanı filme almak, şu andaçekilen filmlerin çoğundan daha ilginç olurdu. Neden sinema yalnızca güzel kitaplar okuyan insanların filme çekilmeleri olmasın? Ve bunları televizyonda neden görmeyelim? Hele artık kimse kitap okumazken. Eğer bu yapılacak olsa, Polans-ki, Giono, Doniol gibi bir şeyler anlatmasını, buluşlar yapmasını bilen kişiler, bu buluşlarını, öykülerini kamera karşısında bize anlatırlardı. İnsanlar da onları dinlerlerdi, çünkü biri bir öykü anlatmaya başladığında, eğer hoşa giden bir şeyse, herkes saatlerce dinler. .. Sinema böylelikle Doğu'daki masalcıların geleneğine ve işlevine geri dönmüş olurdu. Masalcıları dinlemeyi bıraktığımız günden beri çok şeyi yitirdik. Ama bir gösterinin ne "olması gerektiğini" tanımlayan ideoloji o denli güçlü, o denli köklü ki, sinema seyircileri Grammont-Palace'ın ya da Ambassade'ın perdesinde dinledikleri öykü onları ne denli saracak olsa da, çıkışta, alaya alındıkları, paralarını çarptırdıkları düşüncesiyle küplere binerlerdi.

Cahiers: Bu söyledikleriniz, gösteri kavramını zaten tartışma konusu yapmıyor ki...

Godard: Yapmıyor tabii. Bir şeye baktığımızda, baktığımız şey bizim için bir gösteridir; bir duvar bile olsa. Bir duvarı anlatan bir film yapmak isterdim. Bir duvara bakıyorsunuz ve sonra o duvarda bir şeyler görmeye başlıyorsunuz...

Cahiers: Anticipation *(Öngörü) adlı skecinizde insana öyle geliyor ki, görüntünün kendisini, sinemanın bu somut temelini belli ölçüde parçalamak istiyorsunuz...*

Godard: Orada can sıkıcı olan durum, oyuncuların çok tanınmış olmalarıydı. Ama başlangıçta kafamda öyle bir fikir yoktu. Sonra, filme bir

nitelik -diyelim ki, biyolojik bir nitelik- kazandırmak istedim; devinim halindeki bir plazmanınki gibi. Ama, konuşan bir plazma.

Cahiers: Bunu yaparken, neredeyse kutsal olan bir şeye dokunuyordunuz: kesin, net, dolu sinematografik görüntüye.

Godard: İyi ama, perdeye yansıttığınıza göre, görüntü yine görüntü olarak kalıyor. Aslında, benim bir şeyi parçaladığım falan yok. Ya da belli bir görüntü fikrini parçalıyorum, onun olması gereken şeyin belirli biçimde algılanmasını parçalıyorum. Ama ben bunu, parçalamak, yok etmek anlamında düşünmedim hiç... Benim yapmak istediğim şey, görüntünün içine geçmekti, çünkü ortaya konan filmlerin çoğu görüntünün dışında yapılıyordu. Nitelik olarak görüntü nedir? Bir yansıma. Cam üstündeki bir yansımanın bir kalınlığı olabilir mi? Oysa, sinemada çoğunlukla bu yansımanın içine girilmiyor, dışında kalınıyor. Benim istediğim, görüntünün tersini görmek, onu arkadan görmekti, sanki ekranın önünde değil de, arkasındaymışsınız gibi. Ama, gerçek ekranın gerisinde değil de, görüntünün arkasında, ekranın önünde bulunacaktınız. Ya da görüntünün içinde. Bazı resimlerin sizi kendi içine çekip alıyormuş izlenimi verdiği gibi. Ya da dışarıda kalındığı süre boyunca anlaşı-lamayacakları izlenimi verdikleri gibi. *Kızıl Çöl'de*, renklerin kameranın önünde değil de, *içinde* olduğu izlenimi alıyordum. *Nefret'* teyse tersine, renkler kameranın önündeydi. Öyle ki insan, *Kızıl Çöl'ü* kameranın kendisinin çektiği duygusuna kapılıyor. *Nefret'* teyse, bir yanda motor vardı, öte yandaysa onun dışında bulunan


Michel Piccoli, Brigitte Bardot ve Jean-Luc Godard *Nefret*'in çekiminde.

nesneler. Ama sanıyorum ki, bu tür film *imal etmeyi* beceremiyorum henüz. Belki şu anda içimde bunu sadece yapma tutkusu uyanıyor. İlk belirtisi *Amerikan Malı* olan bir tutku. Bundan dolayı da anlaşılmadı o film: Seyirciler onun bir şeyleri temsil ettiğini düşünüyorlardı, oysa, başka şey söz konusuydu. İpin ucunu kaçırmaları çok doğaldı, çünkü bir temsil izlemeye çalışıyorlardı, olup biteni anlamaya çalışıyorlardı. Aslında, kolaylıkla anlıyorlardı, ama anladıklarının farkına varmıyor, tam tersine, hiçbir şey anlamadıklarını düşünüyorlardı. Beni etkileyen, örneğin Demy'nin *Amerikan Malı'* nı çok sevmesi oldu. Ve "konuşan" bir film olan *Çinli Kız*'a oranla *Amerikan Malı'nm* "şarkı söyleyen" bir film olduğunu düşündüm hep! *Amerikan Malı'nm* en çok benzediği film *Cherbourg Şemsiyeleridir.* İnsanlar o filmde şarkı söylemez; şarkıyı söyleyen filmin kendisidir.

Cahiers: Persona *ile son yaptığınızfılmler arasında iç içelikler görüyor musunuz?*

Godard: Hayır, olduğunu sanmıyorum. Zaten Bergman'ın benim filmlerimi sevdiğini de pek sanmıyorum. Benden de, başkalarından da bir şey almış olacağını hiç sanmam. *Sasom i en Spegel*

(Aynanın İçinden), *Nattsvardsgösterna* (Kış Işıkları) ve *Tystnaden'i* (Sessizlik) yaptıktan sonra, Persona'dan başka bir şey pek yapamazdı.

Cahiers: *Öncekifilmlerine oranla* Persona'da *üslup aşırılıkları dahafazla; metnin ikinci kez söylenmesi gibi...*

Godard: Hayır, bana göre oradaki anlatı planı, *Kış Işıkları* filminde İngrid Thulin'i günah çıkarırken gördüğümüz uzun planın estetik olarak devamı ya da onun derinleştirilmiş şekli. Ama *Perso*-na'da insana daha çarpıcı geliyor bu; neredeyse biçimsel bir saldırganlık yapılıyor. Yöntem olarak çarpıcı; o kadar ki, bu planı gördüğünde insana, "O kadar güzel ki, gelecek filmimde bunu kullanmalıyım,” dedirtiyor.

Bundan sonraki filmimde kullanacağım ilk plan böylelikle, *Persona'yı* ikinci kez seyrettiğimde aklıma geldi. Kendi kendime, "Cinselliklerinden söz eden insanları hareketsiz gösteren bir plan yapmalı," dedim. Ama, bu bir anlamda bana *Hayatını Yaşamak'ın* ilk planını hatırlatıyor - o planda ben

kadınla erkeğin arkasınday-dım, ama önüne de geçebilirdim. Bu biraz, benim filmlerimdeki görüşmelerin karşılığı, Bergman'da bu farklı, ama sonuçta, dönüp dolaşıp bir diyaloğa yer verme isteği hep baskın çıkıyor.

Böylelikle de, Beckett'e ulaşmış oluyoruz. Bir ara, *Ah! Les be-auxjours'u* (Ah! Güzel Günler) filme almak istedim. Olmadı, çünkü Madeleine Renaud ile çalışmamı istiyorlardı; bense genç oyuncular istiyordum. O filmi severek yapacaktım, çünkü elimde bir metin vardı ve yapacağım iş o metni filme almaktan ibaretti. Tam bir kaydırma yapacaktım. Uzaklardan başlayıp yakın planda bitecek olan bir kaydırma. Bir buçuk saatlik sürenin sonunda metnin son cümlesine gelindiğinde yakın planda bitecek olan bir kaydırma. Bir buçuk saatlik sürenin sonunda metnin son cümlesine gelindiğinde yakın planla bitirebilmek için ne kadar uzaktan başlanması gerekiyorsa, o uzaklıktan başlayarak bir kaydırma yapacaktım. Demek ki, hız ve zamanla ilgili küçük bir hesaplamanın yapılacağı, lise birinci sınıf bilgisine dayanan bir aritmetik sorusuydu bu.

Cahiers: Persona'da, *seyirciye, seyrettiği şeyin birfılm olduğunu hatırlatan öğeleri siz nasıl anlıyorsunuz?*

Godard: Ben *Persona'dan* hiçbir şey anlamadım. Gerçekten hiçbir şey anlamadım. Filmi dikkatle izledim, gördüklerimi şu şekilde algıladım: Hasta olan kişi Bibi Andersson, hastabakıcı olan da öteki kişi. Sonuç olarak, ben hep "gerçekçiliğe" inanırım. Böyle olunca, kocanın karısını tanıdığı an için söylüyorum, mademki onu tanıdı, bana göre, tanıdığı kişi karısıdır. Ama gerçekçilik temel alınmamışsa, yapılacak hiçbir şey kalmaz; hatta insan sokakta bir taksiye binmeye bile korkar - sokağa çıkma tehlikesini göze almışsa tabii. Ama ben orada anlatılan her şeye inanıyorum. İki ayrı bölüm, "gerçek" ve "düşsel" diye ayrılan iki bölüm yok, tek bir bölüm var. *Gündüz Güzeli* eşsiz bir film. Bazı yerleri *Persona'yı* andırıyor. İnsan kendi kendine, "Tamam, şu andan itibaren ne olup bittiğini anlamak için olayları izleyeceğim," diyor. Sonra birden, "Tüh!", "Tamam!", diyorsunuz... Bir de bakıyorsunuz ki öte yana geçmişsiniz.

Sanki gözkapaklarınız ağırlaştığında, uyuyakalmamak için, gözünü açık tutmaya çalışmak gibi bir şey. O iki filmin ortaya koyduğu sorun işte bu.

Bergman, uzun süreden beri öyle bir aşamaya geldi ki, görüntü olmayan ne varsa atıp, filmi kameranın kendisiyle yaratıyor. Montaj yaparken, "Bölümleri şu ya da bu kurala uygun olarak, doğru şekilde bir araya getirmek gerek," düşüncesiyle yola çıkmak yerine, söz konusu bu değer ölçüsü temel alınıp, buradan hareket edilebilir. Şöyle denebilir: "Söylenebilecek her şey kaldırılıp atılmalı." Bu, yukarıdaki değer ölçüsü tersine çevrilmek pahasına, daha sonra öteki ilkenin uygulanması için yapılabilir: Dokunulmaması gereken şey, söylenmiş olan şeylerdir - örneğin Straub'un yaptığı budur. *Çinli* Kız'da, atılmayan şeyse, söylenmiş olan şeylerdi. Ama sonuç Starub'unkinden temelde farklı, çünkü söylenmiş olan şeyler aynı değil. Bunuel ise söylenmiş ne varsa kaldırıp attı; bunu, söylenen şeyin bile zaten gözle görüldüğü düşüncesine dayanarak yaptı. Ve o filmde olağanüstü özgürlük var; Bach'ın, hayatının sonuna doğru orgu çaldığı yetkinliğe benzer yetkinlikte Bunuel'in de sinemayla oynadığı izlenimini alıyorsunuz.

Cahiers: Çinli Kız*'ın sonunda Leaud'nun benimsediği, tiyatroya özgü "oyuncudan oyuncuya dolaşma" sistemi hakkında ne düşünüyorsunuz?*

Godard: Sanıyorum ki, seyirciler bunu tam olarak anlamadı;

yeterince somut olmaması nedeniyle kuşkusuz. Aslında, söz konusu olan tek başına o değil, bireysel bir çözüm değil bu. Benim düşünceme göre, onu başkalarıyla birlikte göstermek gerekiyordu; biri gitarını tıngırdatacak, öteki şarkı söyleyecek ya da bir şeyler çizecekti, beatnick'lerin sokak kahvelerinde yaptıkları gibi, ama bu kez bunu yapan komünistler olacaktı. Ellerindeki metni, verilmemiş her duruma uyarlayarak, Racine'den Sophokles'e ya da bir başkasına atlayarak, ortaya çok iyi bir iş koymuş olacaklardı. Daha kalabalık olmaları gerekiyordu; bazen ne cevap vereceklerini bilmeyecek, hangi cevabın doğru olduğu konusunda tartışmaya gireceklerdi. Bundan, karşılarındaki insana da söz edecek, gerçek bir diyaloğa gireceklerdi.

Ellerindeki tiyatro metinlerini ezbere söyleyeceklerine, Platon' dan bölümler de okuyabilirlerdi. Sınır koymamak gerek, tiyatro her şeyde var, sinema her şeyde var, bilim ve yazın her şeyde var... Bunlar birbirine biraz karışsa işler daha iyi giderdi. Üniversitede örneğin, dersleri aktörler verebilirlerdi, çünkü profesörler maymun gibi hep aynı şeyi tekrarlıyor.

Daha sonra, bundan yararlanarak bir metnin nasıl ifade edilebileceği konusu incelenip, o metin okunabilirdi. Böylelikle, sadece Descartes'ın altıncı "Metafizik Düşün-ce"sinden çıkan sonuç önemli sayılıp sınavlarda o konu tartışılmayacak, o düşüncenin oluşması için sürüp giden "zaman", onun hareketi, dolayısıyla da Descartes'taki *yaşanmış* olan şey tartışılacaktı. Bu tür çalışmanın yapılabilecek tek çalışma olduğunu söylemiyorum; mademki değiştirilmesi gereken binlerce şey var, öyleyse bunlardan bir-ikisini değiştirmeyi denemek ve bu yapılanın iyi ya da kötü olduğunu keyfi ve kesin olarak ileri sürmemek gerekir.

Cahiers: Sinema oyuncularının da yönetmenler ya da teknik adamlar gibi dahafazla bilgi edinmeleri ya da çalışmaları gerektiğini düşünüyor musunuz?

Godard: Çalışma yapmaları gerektiğini tabii ki düşünüyorum. Eskiden Amerikalı sinema oyuncularının yaptığı gibi. Oyunculara ders verecek olsaydım, onlara sadece bedensel ya da zihinsel alıştırmalar yaptırırdım: "Şimdi, biraz denge çalışacaksınız; ya da bir saat süreyle plak dinleyeceksiniz... " Bedensel ya da zihinsel konularda, oyuncuların kafası önyargılarla doludur. Örneğin *Onun Hakkında Bildiğim M Uç* Şey'i çevirirken, Marina Vlady bir gün bana, "Ne yapmam gerekiyor? Bana hiçbir şey söylemiyorsun," dedi. Ben de ona, "Çekime gelirken taksiye bineceğine, yürüyerek gel. Rolünü gerçekten iyi oynamak istiyorsan, yapacağın en iyi şey bu," dedim. (Montfort-L'Amoury'de oturur.) Dalga geçiyorum sandı ve söylediğimi yapmadı. Bu yüzden hep kızdım ona, hatta, hâlâ biraz kızarım. Oturup nedenlerini söyleseydim, belki yapardı. Ama, bir kez yapacak, sonra, ertesi gün, yapması için başka bir şey bulmamı isteyecekti. Dolayısıyla da, açıklama yapmaya değmezdi. Benim bütün istediğim, ağzından çıkan sözleri düşünerek söylemesiydi. Ama, düşünmek ille de kafa patlatmak demek değildir. Onun, *söylediklerini* düşünmesini istiyordum; basitçe. Masanın üstüne bir fincan koyacaksa, kafasının içinde bir fincan, bir de ağaç masa görüntüsü olsun istiyordum. Oysa, çekime her gün yaya gelmekle yapacağı o basit alıştırma, onun belirli bir şekilde davranıp konuşmasını sağlayacaktı, ki bu benim için en iyisiydi. Yapmasını istediğim şey, onun düşündüğünden çok daha fazla önemliydi, çünkü düşünmeyi başarabilmek, sizi forma sokacak çok basit şeyleri yapmakla mümkündür. Her gün bacak kaldırma çalışması yapmazlarsa, dansçıların

dans edemeyeceklerini biliriz. Ama bu tür "çalışma", tiyatro oyuncuları için söz konusu değildir. Sinema oyuncularına gelince, onların nasıl bir çalışma yapmaları gerektiği hakkında hiçbir fikirleri yoktur. Kendi kendilerine, "Bacaklarımızı kaldırıp indirmemiz gerekmediğine göre, çalışma yapmamıza da gerek yok," diye düşünürler. *Çinli* Kız'm çekimine başlamadan önce Jean-Pierre Leaud' dan, gidip yemek yemesini istedim. Cebine para koydum ve bu parayı Langlois'da[8] harcamamasını söyledim; her gün, oturup bir buçuk saat sakin sakin yemek yiyecek, gazete falan okumayacak, yapacağı iş sadece normal bir lokantada, normal bir yemek yemek olacaktı. *Çinli* Kız'da oynarken onun için gereken şey buydu. Bu tür alıştırmalar, yogayı tersinden yapmak gibidir. Gerçeküstücüler buna "pratik alıştırma" diyordu. Her alanda, her durumda bunu yapmak gereklidir. Oyuncular, aldıkları para karşılığında sekiz saat mesai vermek zorunda olduklarını akıllarının ucuna bile getirmez.

Tıpkı işçilerin verdiği mesai gibi. Şu farkla ki işçi fabrikaya adımını attıktan sonra, o sekiz saatlik mesaiyi işin hilesine kaçmadan verir. Oyuncu ise daha başka birçok serbest meslek alanında çalışanların yaptığı gibi, işinin başından sık sık ayrılır, sekiz saat sürekli çalışmaz; bunun en başta gelen nedeni, günde sekiz saat sürekli film çekilmemesidir. Benim ondan istediğim tek şey, iki çekim *arasında* daha çok çalışması, bu çabayı çekim *sırasında* daha az göstermesidir. Çünkü, çekimden önce çalışmışsa, bilirim ki iş yürüyecektir. Oysa, çekim "sırasında" çalışmak hiçbir işe yaramaz. Ne var ki, oyuncuların bunu yapmasını sağlamak dünyanın en zor işidir. Bu böyle; *Çinli* Kız'a gelince, oyuncuların hepsi işin altından iyi kalktılar. İyi anlaşan küçük bir ekip oluşturuyorlardı ve birlikte yaptıkları belirli türdeki çalışma, onları çekim için gereken formda tutmaya yetiyordu. Çalışma, *Masculin Feminin'de* (Erkek Dişi) olduğundan daha rahat yürüyordu. Bütün bu söylediklerim, profesyonel oyuncuları olduğu kadar, ötekileri de içine alıyor. Profesyoneller olsun, ötekiler olsun, belirli bir çalışmayı yapmaktan kaçına-mazlar. Bu açıdan, Anna Karinanın da ötekilerden farkı yoktu. Ona sık sık söylediğim şey şuydu: "Senden istediğim tek şey, her sabah, yüksek sesle *Le Figaro'nun* ya da *LHumanite'nin* başyazısını okuman." İnanıyorum ki bu, bir şarkıcıdan ses çalışması yapmasını istemek kadar doğaldı ve o kadar da yararlıydı. Ama ötekiler gibi, o da anlamadı bunu. Oysa, bu tür ayrıntıların, oynayış tarzı üstünde doğrudan etkisi vardır. Bunlar, atletin yürüyüş yapması, piyanistin gam çalışması, akrobatın adale

yumuşatmasıyla eşdeğerlidir. Ne var ki sinema oyuncularının büyük sorunu, çoğunlukla çok gururlu olmalarıdır. Onun için de, onlara alçakgönüllü olmayı öğretmek gerekir; çok alçakgönüllü olana da gururlu olmasını öğretmek gerektiği gibi. Bresson'un dediği gibi, "vermek ve almak" gerekir. Ve bu açıdan, profesyoneller ile profesyonel olmayanlar arasında ben hiçbir fark görmüyorum.

Her yerde ilginç insanlar var. Ama, Bresson oyunculardan, Rusların Çinlilerden söz ettikleri gibi söz ediyor. Ona, ”Onların da gözleri, ağızları, kalpleri var... " diyordum. O, "Hayır," diyordu. Eğer, "Ama Jouvet daha anasının karnındayken...” deseydim bana, "Oh! Bilirsiniz, alınyazısı. .. ” diye cevap verecekti.

Cahiers: Yapılmasını öğütlediğiniz bu çalışmalarla ortaya daha geniş bir sorun konmuş oluyor: Eğitim sorunu. Çinli Kız *'da örneğin, oyuncular burjuvaziden gelme; tartışma konusu yaptıkları eğitimi onlara veren burjuvazi...*

Godard: Gerçekten de her şey, bilgiyi edinme tarzlarından kaynaklanıyor; onların almış oldukları eğitim, sınıf eğitimi. Üyesi oldukları sınıfa uyan biçimde, kendi sınıflarının insanları gibi davranıyorlar. Zaten bütün bunlar filmde söyleniyor. Bizdeki, Fransa'daki sınıf eğitimi konusunda geçen gün bir gazeteden kesip sakladığım birkaç satır var, çünkü Rousseau'nun *Emile’i* üzerine bir film yapmak istiyorum. Missoffe'un -Gençlik Bakanımızın- *Le Livre Blanc* (Beyaz Kitap) adlı kitabından alınmış satırlar bunlar: "Okul, aile kökenleri bakımından, esas olarak devlet ve toplum yönetiminin en üst mevkilerini işgal etmeleri amaçlanan çocukların uzun ve zahmetli bir eğitimden geçerek yetişmelerini sağlamakla, toplum ilişkilerinin bir aynası olacaktır. Daha sonra, işçi ve köylü çocuklarının -ki bunların iş dünyasına kazandırılmalarının sınırlı bir eğitimi gerektirdiği görülmektedir- daha kısa süreli ve daha basitleştirilmiş bir eğitimden geçmeleri sağlanacaktır." Yorum yok!

1

Fransız anayasasında, olağanüstü durumlarda Devlet Başkam'na özel yetkiler veren madde. -*ç.n.*

2

1968-69 yıllarında petro-kimya tesislerinde gerçekleştirilen sendika-dışı ilk büyük grev. -ç.n.

3

Sendikalar tarafından Saint-Nazaire tersanelerinde gerçekleştirilen grevler. -ç.n.

4

Sosyalist Parti ve Sosyalist Enternasyonal'in önemli beyinlerinden biri. --ç.n.

5

Paris'teki "Sanat ve Deneme” salonları genellikle sinema klasiklerini ve avangard film denemelerini gösterime sunarlar. -ç.n.

6

Office National du Film (KanadaUlusal Film Dairesi). -ç.n.

7

Federation Française des Clubs de Cinema (Fransa Sinema Kulüpleri Federasyonu). -*ç.n.*

8

Fransız Sinematek'inin babası. --*ç.n.*

Cahiers: Sizin Emile *nasıl olacak?*

Godard: Modem bir film olacak. Girdiği sınıf her zaman kalabalık olduğu için liseye gitmekten vazgeçen, insanlara bakarak, sinemaya giderek, okuyarak, radyo dinleyerek ya da televizyon seyrederek öğrenimini okul dışında sürdürmeye başlayan bir delikanlının öyküsü.

Eğitim alanında, sinemada olduğu gibi yeniden ele alınıp düzeltilmesi gereken pek çok sayıda yanlış uygulama var. Her şeye yeniden el atmak gerekiyor. İşçi çocuğu okumaya kalkarsa ne olur? Sırtına hemen para sorunu biner. İşin burasında yine Üçüncü Dün-ya'nın içinde bulunduğu koşullara dönüyoruz. Burs sistemleri hiç de dürüstçe hazırlanmamış. Burslardan yararlanması gerekenler, onu hak edenler olmalı. Peki, "hak etmek" ne demek, kim bu hak sahipleri? Bunlar -mademki şimdi fakültelerde, kışlada olduğu gibi yoklama yapılıyor ve yoklamada bulunmayanların sınava girmeye hakkı yok- bunlar sınıfta her zaman mevcut olanlar, devamlı öğrenciler, öyleyse sınıfta her zaman bulunabilme olanağına sahip olanlar, öğrenim harçlarını karşılayabilmek için dışarıda çalışmaya mecbur olmayanlar. Dersleri izleyenler - devamlı çakan öğrencilerden daha fazla bir şey öğrenmeseler bile! Ayrıca, insanlara ne öğrenme zevkini ne de zamanını vermeyi biliyorlar. Ve öğretmenlerin eline geçen para az! Bunun basit bir sorun olduğunu söylemek istemiyorum, ama daha işin başında, kabul edilmesi olanaksız bir sürü şey var.

Cahiers: Peki, hunun çözümü olmayan bir sorun olduğunu mu düşünüyorsunuz?

Godard: Yok, hayır. Çünkü en azından Amerika'da da, Rusya'da da, Arnavutluk'ta da işler Fransa'da yürüdüğü gibi yürümüyor. Öncelikle, oralarda eğitim için verilen burslar çok daha fazla. Ve Fransa'da burs miktarındaki bu kısıtlama, kararlı, bilinçli bir politikadan kaynaklanıyor. İşin burasında, Misoffe'un ettiği lafları hatırlatırım size. Ve de kısa süre önce Kanadalılara, "Seçkin insanlarınızı yetiştirmeye hakkınız var..." diyen De Gaulle'ü. İşte, devleti yönetenlerin zihniyeti bütünüyle bu sözlerde; De Gaulle, "Daha fazla öğretmen, daha fazla araştırmacı yetiştirmeye hakkınız var..." demiyor, bunu özellikle söylemiyor. Hayır, "Seçkinler," diyor! Ne var

ki yeteri kadar seçkin zaten yetişmiş. Kanadalı seçkinler yetiştirmek için Quebec'in özgür olmasına hiç de gerek yok.

Cahiers: Doğu ülkelerinde öğrenim görme olanakları çok geniş, ama aynı zamanda, seçkin insan yetiştirmeyi amaçlayan bir alan da var: El işçisi olan otuz yaşında bir insanın, günün birinde sinema yapabilmeyi ümit etmesi olanaksız, çünkü sinema okulunu bitirmesi gerekiyor.

Godard: El işçisinin ve entelektüelin yaptıkları iş nicelik olarak farklı, nitelik olarak değil. Şimdiye kadar o işçilerle aynı koşulları hiç paylaşmadık, bundan dolayı da birbirimize söyleyecek, birlikte yapacak bir şey bulamıyoruz. Bir işçi, bir kez daha söylüyorum, bana hiçbir şey öğretemez, ben de ona. Oysa, tam tersi olmalıydı; ben ondan, o da benden çok şey öğrenmeliydik; kendi meslek dalımız-dakilerden öğreneceğimize birbirimizden öğrenmeliydik. İşte bunun için bazı insanlar -Çinliler diyelim, ya da bazı Çinliler- bu durumu değiştirmek istiyor. Ve bu durumun değişme umudu bir ütopya değil; birkaç yılda değil de, birkaç yüzyılda gerçekleşebileceğine aklımızı yatırırsak eğer. Uygarlıklar uzun sürelidir. Daha bir buçuk yüzyıl önce komünizmle başlayan yeni uygarlığın, birden sona ereceğini neden düşünelim? Bu söylediklerimizin gerçekleşmesi belki bin, belki de iki bin yıl sürecek.

Cahiers: Son Kültür Devrimi yapıldığından bu yana gerçekten iki bin yıl geçti; Hıristiyan devrimiydi bu.

Godard: Sona ermeye daha yeni yeni başlıyor ve gericilerden başka bir şey de yetiştirmedi. Görüntü sanayii ve ses sanayii o gericilerin hâlâ en sadık paralı askerleri.



Şen Bilgi.



Godard 68 Mayısı'nı filme alırken.

Jean-Luc Godard'la İki Saat

(1969)

Mayısta gösterime giren filmlerin ticari filmlere kıyasla hareket noktaları farklı. Bireylerin politik düşüncesine seslenen filmler bunlar. Bu filmleri bir gösteri izlercesine izlemiyorsunuz, dolayısıyla da gösteri filmleri gibi

yargılanamazlar. Şimdilik yapılabilecek en iyi filmler bunlar, oysa bu nitelikleri henüz anlaşılamadı, yavaş yavaş ortaya çıkacak. Bir iletişim görevinin yerine getirilmesi gerekiyordu: Gösterilmemiş görüntüleri ve sesleri sergilemek. Buysa, De Gaulle'cü iletişime karşı direnmenin bir parçası.

Ama 68 Mayısı'nın üzerinden henüz 6-9 ay geçmişken film yapmak zordur. Şu ana kadar yapılmış olanlarsa sadece Mayıs'ı konu alan filmler. Bunlar ilginç olmasına ilginç, ama devrimden on yıl sonra Castro'yu Sierra Maestra'da gösteren bir film kadar ancak.

Bildiri-Filmler *(cine-tracts)* ilk kez Chris Marker'ın aklına geldi. Video-bantlar ve bütün o kısa filmler bir girişim kolu ya da eylem komitesi için, politik sinema yapmanın basit ve fazla pahalıya mal olmayan bir yoluydu, çünkü, her şey içinde, bir makaranın fiyatı 50 Frank. Bunların avantajlı yanı, dağıtımlarından çok imal edilişlerindeki kolaylıktaydı. Yerel koşullarda birlikte çalışma ve tartışma ortamı sağlamak bakımından yararlıydılar. Buysa, kafa geliştirir. Üstelik bu tür filmlerin dağıtımı evlerde, toplantılarda yapı-

► Jean-Paul Fargier ve Bernard Sizaire’in yaptığı söyleşi, *Tribune Socialiste*, 23 Ocak 1969.

labilir. Bunları, başka eylem komiteleriyle değiş tokuş edebilirsiniz. Bu da, çok basit ve somut düzeyde sinema üzerine yeniden kafa yormayı sağlar. Bu olanaklarla ortaya konan filmler, sinemayla uğraşan kimselerin, işi bu olmayanlarla birlikte çalışmaları gerektiğini anlamalarına yardım eder belki; öte yandan, film yapmak son derece basit bir iş olduğundan, sinemayla uğraşmayanlar da, sinemayla ilgili sorunların aslında basit olduğunu, karmaşık görünmelerinin politik durumun onları karmaşık hale sokmasından kaynaklandığını anlarlar. Filmlerin gruplarca yapılması ve bir politik konuyu işlemesi gerekir. Çünkü tıpkı derslerde yapıldığı gibi, bu konular lise öğrencileriyle birlikte yeniden kaleme almıyor, aynen okulda yapılan ödevler gibi; ben bir filmin, onu seyredecek olanlarla birlikte yapılması gerektiğini düşünüyorum.

Sinema dilini yeniden öğrenmek, onun bunun elinde hırpalanmış, hor kullanılmış bu dili bilmek gerekiyor. İşinin başında çalışan insanların

görüntüsü örneğin, bunu filmlerde göremezsiniz. Fabrikalarda, bürolarda, tarlalarda çalışan insanların resimlerinin bulunduğu gazete arayacak olsanız, Granma'dan ya da Çin'de çıkan gazetelerden başkasını bulamazsınız. Ruslar bile artık böyle resimleri çok az basıyorlar; bastıkları zaman da, hep basmakalıp resimler koyuyorlar. Rusya'da bir fabrikanın içini gösteren bir sahnenin, bizim reklam ajanslarının çektiklerinden bir farkı yok.

Fransa'da, yazdığınız bir yazıyı resimlemek için, montaj bandında çalışan bir işçi resmi arasanız' bulamazsınız, oysa, araba yarışçısı Killy'yi bir Matra'nın direksiyonunda gösteren on bin resim bulabilirsiniz. Matra fabrikasındaki montaj bandında çalışan işçinin resmini, işte onu, aramayın hiç. Çalıştığı işyerinin görüntüsünü almanın yasak olması, bu iş için izin alınması, görüntü üstündeki polis baskısının boyutlarını açıkça ortaya koyuyor. Fransız Elektrik Kurumu'yla ilgili bir görüntüyü filme almaya kalksanız, izin istemeniz gerekir; hele bir fabrikanın içinde film çekmeye kalkan kişi rasgele biriyse, patron tarafından sille tokat dışarı atılmasa bile, CGT[1] tarafından mutlaka atılır.

Televizyondaki haber programlarını izleyin, Fransızlara özgü yaşamın ne olduğunu görürsünüz. Bakanlar Kurulu'ndan söz edildiğinde, konuşan, tartışan bakanlar yerine, makam arabalarından inen, onunla bununla el sıkışan adamlar görürsünüz.

Ressamın biri bana. Halk Sanatı'nı temsil eden yapıtların ne Louvre müzesindekiler ne de açık havada sergilenenler olduğunu; pazar ressamlarınınki olduğunu söylüyordu. Halk resminin kötü örneklerini ortaya koyan bu pazar ressamlarından yola çıkmak, işte bu insanlarla yeniden yola koyulmak gerekir. Politik boyutu olan bir iştir bu. Yola, binlerce amatör sinemacının oluşturduğu küçücük gruplardan çıkmak, bunların eylem komiteleriyle ilişki kurmalarını sağlamak gerekir.

Bugün, vaktiyle olduğundan daha kolay ve daha ucuz görüntü alma şansı var, çünkü profesyonellerin artık yeterli parayı kazandırmaması yüzünden ve daha da fazla para kazanmak için kapitalizm amatör sinemayı keşfetmeye mecbur kaldı. Ama yine de duraksıyorlar, çünkü farkında oldukları bir şey var: Çok küçük boyutlu bir kamera yapacak olsalar, montaj bandında çalışan bir tip, çaktırmadan çekim yapabilir ve götürüp akşam

evinde gösterebilir. İşte, canlarını sıkan şey bu. Bunun kanıtıysa, amatörlerin siyah-beyaz film kullanmalarının engellenmesi; 8 mm sadece renkli film bulursunuz, çünkü işin içine siyah-beyaz girdi mi, elinizde daha duyarlı film var demektir, bu filmle de istediğiniz yerde çekim yapabilirsiniz. Oysa, renkli filmle ancak deniz kıyısına gittiğinizde ve de güneş varsa çekim yapabilirsiniz. Ama profesyoneller, devletle işbirliği yapanlar, devletin denetimi altında olanlar, ellerinde izin belgeleriyle gidip metrolarda çekim yaparlar... Ve mini-kasetler daha ucuz olabilir, oysa 20 bin franka satılıyor; kayıt yapanlarıysa 46 bin frank. Bu durumda, eline ayda 80 bin frank[2] geçen biri için bir alıcı edinmek kolay değil. Revizyonizm ile emperyalizm burada da iletişimin tabanda yapılmasını önlemede el ele.

Kapitalizm, oyuncak kamera fikrini benimsetmeye çalışıyor. Oysa, Akdeniz kıyısında tatile çıkmış bir sendika temsilcisi, öme-ğin Club Mediterranee'nin nasıl işlediğini konu alan bir film yapmaya kalkmaz. İstese, bu işi denize girerken, dans ederken, hatta eğlenirken yapabilir. Ama hayır, ağırlığını üzerinde duyuran baskın ideolojiye karşı çıkamaz. Oysa, devrimci sinemacıların işte bu amatör sinemadan, ona yön vererek yola çıkmaları gerekir. Tabii sinemanın ilmini almış olanların alçakgönüllü davranmaları, kuramsal-lığa kaçmamaları, saldırgan olmamaları gerekir. Profesyonellerle amatörlerin işbirliği yapmaları gerekir.

Bir işçi için en zor şey konuşmaktır. Ağzı laf yapmayacağı için değil, konuşması günde sekiz saat boyunca yasaklandığı için. Çalıştığı fabrikada konuşamaz, şarkı söyleyemez. Bu durumda, kaçınılmaz olarak, iki-üç saat karanlıkta kalmış, ışığa çıktığında da gözlerini kırpıştıran biri gibidir. Ama yine de, böyle insanlarla sinema yapmak gerekir. Çünkü tutuklanmış söz, tutuklu olmayan söz kadar önemlidir.

Bunu yapmak sinemacılar için çok basittir; ama istemezler; ayrıca, kafalarının içinde böyle bir fikir de yoktur. Üstelik sinemayı içermeyen politik bir bağlanmanın yeterli olacağım da sanırlar. Sinemacıların beni şaşırtan yanı, hep aynı şeyi tekrarlayıp durmaları, kafalarında artık yeni bir fikir olmadığı halde, işin politik yanı bir yana, sanatsal olarak bile -bu ikisini birbirinden ayırıyorlar çünkü-kendilerinin dışında koskoca bir anlatım dünyası bulunduğunu hâlâ anlamamaları ve hep aynı anlatım dilinin

içinde debelenip durmaları, bu dili düzeltmeye çalışıp orasına burasına yama koymaları. Demy, De Funes'ten daha iyi bir film yapıyor. Ama bu, onunkinden çok farklı bir film değil. Beğeni olarak ondan daha üstün. Aslında, De Funes'in filmlerinden biri alınıp diyalogları yeniden yazılarak daha iyi bir film yapılabilir; sitüasyonistlerin çizgi romanlardaki konuşma balonlarının içini silip yeniden doldurdukları gibi. Üçüncü Dünya ülkelerinden birine her gidişimde onlara şunu söylüyorum: "Beğenmediğiniz filmleri geri çevirmeyin, yeniden yapın onları; görüntü almak o kadar kolay ki, bir film kendi başına hiçbir şey değil, siz ne yaparsanız o olur.”

Var olan Sistem içinde şimdiye kadar hiç devrimci film yapılmadı. Yapılamaz da. Sınıra yakın durmak, Sistem'in çelişkilerinden yararlanarak onun dışında yaşamayı becermek gerekir. Sistem reformcuysa, bundan onu radikal kılmak için de yararlanılabilir; eylem komitesinden bir öğrencinin, reformcu bir öğrenciyi radikalliğe çekmek için onunla tartışması gibi. Gösteri alanındaysa, reformcu ya da Edgar Faure,[3] Demy'nin kendisidir. Bir de CDR'nin,[4] De Funes'in ve aynı takımdan olanların yaptıkları filmler var.

Le Gai Savoir (Şen Bilgi) reformcu bir filmdir, ama içinde devrimcilik konusunda dersler bulunan, insanların şimdiye kadar akıllarına gelmeyen yöntemleri, fikirleri içeren bir filmdir. Sanat alanında bunun karşılığı, "bir bisikletle nasıl daha fazla pirinç taşınabilirdir; bisiklet yarışçısı Anquetil üç çuval pirinci bir bisikletle nasıl taşıyacağını bilemez, oysa herhangi bir Vietnamlı on çuval birden taşıyabilir. *Şen Bilgi* işte buydu. Mayıs olaylarından sonra farkına vardım ki Dekartçı yapılara radikal olarak karşı çıkacağına, onların çoğuna baş eğiyordu. Akademik bir filmdi. Touraine ya da Lefebvre havasındaydı. Ama içinde devrimcilerin yararlanabileceği fikirler vardı. Ne var ki *Un Film Comme les Autres* (Diğerleri Gibi Bir Film) belki daha devrimci bir film, ama doğru düşünülmemiş, tek başına düşünülmüş. Bundan dolayı da sadece reformcu uygulamaları olabilir. Söz üzerine yapılmış bir film. Öğrencilerle işçiler bir araya geldiklerinde, aralarında donup kalan o "söz"ün serbest kalışını ve daha başka birçok sözü göstermek gerekirdi. Açıklamalarla verilecek bir başka şeyi daha denemek gerekiyordu: Lenin'den Komün'e kadar, başkalarının söylediği sözleri yeniden yazmak, Mayıs olaylarının ortaya çıkardığı durumun bir yorumunu yapmak.

Çinli Kız mı? Onda kehanet aramanın bir yararı olacağını sanmıyorum. *Çinli Kız* reformcu bir filmdi. Benim yanlışlarımı ortaya koyuyor. Bağlaşmaya girmem gereken kişilerle bunu yapamadığımı ve "bir şey anladıkları yok, ama yine de yapalım bakalım," diyerek şairler gibi tek başıma çalışmayı yeğlediğimi kanıtlıyor. Ayrıca, onların da yanlışlarını ortaya koyuyor, çünkü -perde sanki yaşamın kendisini temsil ediyormuş gibi- perdedeki gösteriyi belirli bir yanıyla görüyorlardı. *Çinli Kız,* insanların pratikte yaptıkları üzerine bir laboratuvar araştırmasıydı. Benim yanılgım, bu araştırmayı sadece laboratuvarda yapmamdı.

Bir film yapmak belli bir savaşımın bir parçasını oluşturur. Bu savaşıma katıldığımızı söylüyorsak, nerede olduğumuzu ve ona yarar sağlamada yeteneğimiz olup olmadığını iyi görmemiz gerekir.

Politik yönden doğru bir film yapmak istiyorsak, politik yönden doğru olduklarını düşündüğümüz kimselerle birleşmeliyiz. Yani ezilenlerle, baskı altında olup bu baskıya karşı savaş verenlerle. Ve onların hizmetine girmeliyiz. Onlara öğretirken, onlardan öğrenmeliyiz. Film yapmayı bir yana bırakmalıyız. Şimdiye kadar ele alındığı biçimiyle *auteur* kavramına sarılmamalıyız. Bu davranışta bir ihanet ve katıksız bir revizyonizm görünüyor. *Auteur* kavramı bütünüyle gerici bir kavramdır. Yazarların, feodal patronlara kıyasla belirli bir ilerleyiş içinde olduğu zamanlarda belki gerici bir kavram değildi. Ama yazarın ya da sinemacının, "Patron ben olmak istiyorum, çünkü şair benim, her şeyi ben bilirim," dediği andan başlayarak bütünüyle gerici bir tutum haline geldi. Sosyalizm Cenne-ti'nde sinemacı olmak isteyen ille de olacak diye bir şey yok. Ancak herkesin yararınaysa gerçekleştirebileceği bir şey olacak bu. Bana gelince, bana göre hava hoş...

Gatti'nin oyununun yasaklanmasının ortaya çıkardığı gerçek sorun, Avignon'da da olduğu gibi, insanlar kendi kültürleri içine kapanıp kaldıkları zaman, kültürel sorunların kesinlikle önemini yitirmesidir. Gatti'nin yararına yapılabilecek tek şey etkin bir greve gidilmesi, tiyatroların perdelerini kapatması olmalıydı. Ama Sartre olsun, Marguerite Duras olsun bunu yapmadılar. Bir şeyler yapmanın tek yolu buydu, oysa onlar bunu düşünmediler bile. Oyunu durdurmak ve o akşam bir miting yapmak. Sahne işçileri, oyun seçilirken kendilerine hiç danışılmadığını ileri sürerek grev

yapmak istemediklerini söylediklerinde de, Wilson'a, "Onlara neden hiçbir zaman, hiçbir şey danışmıyorsunuz?" diye sormak gerekirdi. Ertesi ay Wilson paçaları sıvar, oyun için gerekli bütün hazırlıkları yapar, TNP[5] işçileriyse oynanacak oyunu seçip kurgularlardı. Terzieff de sekreterlik görevini üstlenirdi. İşte böyle davranılırsa bir sonuca varılır. Bu yapılacak olursa, sahne işçileri oyunları seçmenin, kurgulamanın hiç de kolay olmadığını anlarlar. Gelişme ancak böyle sağlanır. İstenirse bunu yapmak mümkündür. Bu yüzden işçilerin kovulması söz konusu olamaz. Onlar belirli bir statüye sahip. Wilson bunu yapmakla, Citroen fabrikalarındaki bir işçinin işi bırakmasıyla ortaya çıkacak duruma kıyasla daha az riske girmiş olurdu. Ama tarzlarını, yaşama yöntemlerini değiştirmeye niyetleri yok. Başyapıtlarını ortaya koymak için gidip bir patrondan para dilenmeyi yeğ tutuyorlar. Memur gibi davranıyorlar. Memurların dramını yaşıyorlar. Tepkileri *"auteur"* tepkisi: "Benim anlatım dilim bütünüyle bana özgü, bir tek bana, o konuda yalnız ben ahkâm keserim, çevrem-dekilere kulak vermem gerekmez." Oysa ben, on yıl sinemayla uğraştıktan sonra, çevremde kimse olmadığı zaman, söyleyecek hiçbir şey kalmadığının farkına vardım.

Her şeyi gerçekten değiştirmek isteyen sinemacılar da var. İyi ya da kötü, önemli olan bu değil. Önemli olan, bu insanların bir şeyler yapmak istemeleri. Bu çarkın dönmesini sağlamak gerekiyor, boşa değil ama.

Bilim tarafsız değil. Sinema da öyle. Yapılan çalışmalar, üretim sürecinin bir ânını oluşturuyor. Bir araba bu zincirin bir ânı. Bir film, entelektüel zincirin bir ânı. Bu zincirlerden kurtulalım ve üretime sahip çıkarak bu anların, sahip çıktığımız üretimin bir ânı haline gelmesini sağlayalım.

Sinema bilimsel olarak kullanılırsa, bir silah haline gelebilir. Ama sinema tek değil. Televizyon da var ve daha birçok şey... Video gibi, gelişmeye başlayan amatör televizyon yöntemleri var. Amatör sinema var, profesyonel sinemanın amatör sinemaya yeniden dönmek isteyen kesimi var. Demek ki çok şey var ve çeşitli aşamalarda.

Bir işletmede çalışan işçilerin örneğin, ellerinde bir video-ka-mera olsaydı, sendika temsilcisi patronla pazarlığa oturduğunda bunu filme alabilirlerdi ve aynı günün akşamı da işçiler onun patronla yaptığı tartışmayı görüp işitebilirlerdi. Ama, bunu kabul edecek temsilci de pek

çıkmaz hani! Seguy kalkıp da Schuman'la tartışmaya gittiğinde filme alınmak istemez, çünkü göçmen işçi hakkında Schuman'a ne söylediğini onun duymasını istemez. Video sayesinde insanlar tabanda gerçek bir iletişim sağlayabilirler.

Avrupa'da gerçek sol pek yok. Gerçek sol, baskı altındaki bütün insanlardır: Almanya'da SDS,[6] buradaki küçük gruplar. Geriye kalanlar auteur'lerdir. PSU'cüler[7] bile öyle, onların da kafalarında sol auteur kavramı var. Liselerde ayaklanmalar olur olmaz, PSU'lü on öğretmenden ancak biri liselilerin tarafını tuttu. Onların da hepsinin kafasında aynı kavram var. Dersi başkalarıyla birlikte yapmayı denemiyorlar. Verilecek dersler konusunda başkalarıyla birlikte hazırlanacak bir şey olmadığını, her şeyi kendilerinin bildiğini sanıyorlar. Gerçek sol, artık auteur olmaya kalkışmayan soldur.

Beylik sözler, toplumda rastlanan kötülüklerin en yaygın olanıdır; buysa burjuvaziye özgü bir yapıdır. Bunu aşmayı başarabilmek için, oturup üzerinde uzun uzun düşünmek gerekir. Örneğin şunun farkına vardım: İster Pompidou olsun, ister öteki bakanlar, söze hep "Gayet açıktır ki..." ile başlıyorlar. Castro haklı; çok açık olan gerçeklerden artık gına gelmeye başladı; burjuva felsefesidir bu.

Bir tüfeğin nasıl kullanılacağını açıklamak için şiir de yazabilirsiniz, bildiri de yapabilirsiniz. Ama bildiri çoğu zaman daha etkilidir.

Fabrika Diliyle Evi Düşünmek

(1975)

Bir film tasarlıyorum, adı: *La Prise du pouvoir par le peuple* (İktidarın Halk Tarafından Ele Geçirilmesi); belki de, *Pouvoir (la Prise du) (par)* (İktidar [Ele Geçirilmesi] [Tarafından]) koyarım adını.

Birinci bölümde sosyalistler iktidarı ele geçirir; ikinci bölümde kadınlar sosyalistleri devirir; sonra, çocuklar kadınları devirir; sonunda da, hayvanlar çocukları devirir. Dört bölüm. Güzel, ne bileyim, 300-400 milyon dolarlık bir film, yani Baba'nın hiçbir zaman kazandıramayacağını kazandıracak bir film. Yapılması olanaksız, biliyorum. Bin fareden oluşan

bir sürünün bir kenti istila edişini filme almak beş yıllık bir çalışmayı gerektirir ve başarılması da olanaksızdır. Öyleyse daha ucuza mal olacak filmlerin yapımına gidilebilir. Yani geleneksel piyasa filmlerinden daha ucuz filmler. Daha ucuza çıkan filmse, amatör filmi, aile filmidir. Çocuğunuz banyodan çıkarken, evinizdeki Noel ağacı vb. Ucuz film, işte bunlar. Zaten Kodak firması da asıl kazancını bu tür film satışından sağlıyor. Hareket noktamız bu olsun öyleyse. Profesyonel sinemadan hareket edeceğimize, amatör sinemadan hareket edelim, ki bu sonuncu bir bakıma ötekinden daha profesyonel. Ama başka türlü yapalım bu işi. *İki Numara* örneğin, bir amatör filmi, aile filmi. Şu farkla ki film, yapıldığı yerde, gösterilmesi gereken yerde gösterilmiyor.

► *Liberation*, no. 2, 15 Ekim 1975.

Örneğin ben filmlerimi ışık kullanmadan çektim hep, çünkü ışıklandırmayı bilmiyorum. Işıklandırmayı oturup yeniden öğrenmek istiyorum. Çünkü ışığı, faşizmi, ışıklandırmayı konu alan, göl-ge-ışık keskinliğini, gangsterleri vb. konu alan filmler yapmayı tasarlıyorum. Bunları kendi kendime öğrenmek istiyorum, çünkü okula gitmek için artık yaşım geçti; benim zamanımda ise sinema okullarında bunlar öğretilmiyordu. İşte bu yüzden, başlangıç olarak video ile belirli ölçüde ilgileniyorum. Çünkü görüntüyü ekranda anında görüyorum. Işık kullanmaya gerek kalmadan görebiliyorum; görüntüye bir şey eklediğim zaman eklediğim şeyi görüyorum, onun verdiği etkiyi görüyorum. Diyelim ki bir amatörle çalışıyorum. Onunla yapacağım işbirliği değişik olacaktır. En azından ışık konusunda benim de kendisi kadar amatör olduğumu fark ederse, ışık konusunda onun da felsefi ya da kendince düşünceleri varsa, o zaman bunları birlikte öğrenebiliriz. Oysa birlikte çalıştığım kimse profesyonel bir başyönetmense, aramızda hemen hiyerarşik bir ilişki oluşmaması için -sinemada hep olageldiği gibi- hele üzerinde önceden biraz çalışılmış ve ona göre kodlanmış bir materyal söz konusuysa, aramıza aşılmaz bir duvar gibi hemen dikilecek bilen-bilmeyen ilişkisinin oluşmaması için, onun bana çok farklı davranması gerekir.

İki Numara konusunda diyebilirim ki ilk kez metin bakımından sıkıntı çekmedim. Metin bana başkalarınca sevimli ve politik bir biçimde verildi, politikaları, bana bir sevimlilik çıkartması yapmaktı; nedeni ise

açıklamaların onlar tarafından yazılmış olmasıydı. Açıklayıcı yazıları ben yapmadım. Ben görüntüleri hazırladım, ötekiler ise yazıları. Bunlar birbirleriyle biraz ilişkili; bana göre ise gereğinden fazla ilişkili. İş ilişkileri daha yumuşak, çekişmeden uzaktı. Çekişmeden uzak olduğu için de ötekiler, üzerlerinde teknik hiyerarşinin baskısını duymuyor, bir şeyler yarattıkları izlenimini alıyorlardı. Bu, onlara yer yer her telden çalma isteği bile verdi...

Bugün sinema alanında, filmi yaratan seyirciler. Şimdiki filmlerin içinde hiçbir şey yok. Eskiden Keaton gibi, Chaplin gibi yıldız oyuncular işi fizik olarak yüklenir, olağanüstü bir sahneleme çalışması yapardı. .. Ama bugün, ne kadar büyük oyuncuysan o kadar rahatsın. Steve McQueen'i al örneğin; perdede göründüğü planların

hepsinde bir şeyler düşünüyormuş gibi yapar. Seyirci onun düşündüğünü sanır. O ise o anda hiçbir şey düşünmez; düşünse bile, hafta sonunda ne yapacağını, ne bileyim, başka şeyleri düşünür. Ne düşünür, dersin? Oysa "düşünüyor," diyen seyircidir. Önceki görüntüyü sonrakine bağlayan seyircidir. Daha önce, çıplak bir kız görmüşse, sonrasında da Steve Mc Queen düşünceli duruyorsa seyirci, "O çıplak kızı düşünüyor, ona sahip olmak istiyor," diye düşünür. Oyuncunun yapması gereken şeyi yapan seyircidir. Hem parayı verir, hem de işi yapar.

İki Numara da sana iş yüklüyor, ama seni oyuncuların yerine düşünmeye hiç zorlamıyor. Aslında filmin sana iş yüklemesi de iyi bir şey - iş dediğim de alıştırma, spor, düşünme, zevk. Görüntü sana, seni ve sevgilini düşündürüyorsa, çok iyi bir işi yaptım demektir. Ama film, senin düşüncelerine karışmıyor; sana kullanabileceğin düşünce şemaları veriyor - bu şemalar daha önceki filmlerde verdiklerimden daha esnek üstelik- ama bunlar benim iş olarak kabul ettiğim ölçüde değil. İş olarak alındığında, yapılması çok kolay. *Filmi düşünmek*, onun varlığını her an hissetmek zorunda değilsin. Onun varlığını unutuyorsun: Yakınlarda bir yerde o, senin kafanın içindekilerle çelişmiyor, sen de ne ona ne de onu yapanlara karşısın. Sana evini düşündürtmek isteyen, ama bunu fabrika diliyle yapmanı isteyen bir film, işte hepsi bu. İnsanların konuşma olanağını bulmasını -bulabildiklerinden kuşkuluyum- karşılıklı biraz çene çalmalarını istiyor.

Tartışırlar ya da tartışmazlar. İnsanlar kendi sorunlarını tartışırlarsa, kendilerini ilgilendiren somut şeyleri, işlerini, ücretlerini vb. tartışırlarsa ve bunu yapmalarına seyrettikleri filmin bir yardımı dokunursa, amaca ulaşılmış demektir - eğer bir amaç varsa. Yeter ki eninde sonunda yapacakları bu tartışmayı sonraya ertelemesinler.

Bütün bunlar zevkle yapılacak şeylerdir. Biriyle dalaşma isteği duymaları bile zevktir. "Biliyor musun, bir film gördüm; sen benim çıplaklığıma laf ediyorsun, oysa o filmde... " demeleri ya da... Ne bileyim, daha başka şeyler. Ya da daha önce sözünü etmedikleri sıkıntılarını anlatmaları. Benim yaptığım gibi; böyle davranmaları onları rahatlatabilir... İşte benim ilginç bulduğum bu. Yoksa televizyonun her allahın günü yaptığı şey değil. İnsanlar o aletin karşısın-

da, konuşmaları gerekirken dut yemiş gibi oluyor; susmaları gerektiğinde de çeneleri düşüyor...

İşte benim yapmaya çalıştığım şey bu. Bundan sonraki filmimin adı "Nasıl Gidiyor?” olacak. Film altyazısı yazmayı üstlenen ve redaktöre, ”Çok hızlı okuyorsun, ellerim sana yetişemiyor,” diyen bir tipin öyküsü. Hepsi bu kadar. "Nasıl gidiyor?" "Valla, çok hızlı gidiyor!"

Kendini Yaşamak, Kendini Görmek

(1980)

Fransa'dan hiç ayrılmadım, İsviçreli-Fransızım ben; Haute-Savoie ile Suisse Romande arasındaki belli bir bölgeden. Beş-altı yıl önce Paris'ten ayrıldım. Taşrada yaşamak çok zor oldu, Cenevre gölünün kıyısına geldim. Çok zordu, çünkü Fransız taşrasıydı: Kapanıp kalıyordunuz, her şey başkentten geçiyordu.

Madem burada yabancı olarak görüleceksiniz, o halde sahiden yabancı olmak daha iyi. İsviçre Avrupa'nın İsraili'dir. Madem sürgün olacaksınız o halde kendi vatanınızda sürgün olmak daha iyi. Ben İsviçre'de bir yabancıyım: Herkes yazı attığında, benimki tura geliyor, tura attığında da yazı. Tura geldiğinde, yazı atmış olanlara kaybettirmiş oluyorum. Madem yalnız olacağım, o halde, göl olan, dağlar olan, yeşillik olan ve hatta şehir

olan bir yerde olmak daha iyi. Vaud Kantonu, semtlerinin arasında ormanlar, göller bulunan bir Los Angeles kenti gibi.

Programın adı Fransa; "Avrupa" diyebilirdim ama değil, kitaptan ötürü "Fransa". Bir bölümü Paris'e yönelik. Bir semt Fransa'sı, Fransa'nın bir semti; ayın görünen parçası gibi. Televizyon Paris'te çocukların senli benli oldukları bir nesnedir, taşrada olduğu kadar kutsal değildir. Ben çocuklar için, diğerlerinden on dakika fazla ders yaptıran bir öğretmendim.

► Claire Devarrieux'nün derlediği söyleşi, *Le Monde,* 30 Mart 1980.

Altı Kere İki yadırganmıştı, *Şen Bilgi* biraz çocuksu, yadırgatıcıydı, ama bu sonuncunun ciddi bir çalışma kabul edilmeyip içinde kışkırtma aranması, ki böyle bir şey yoktu, beni hep şaşırttı. Fransız dili üzerine bir çalışma, evet, eski şarkılardan derleme gibi bir şey; Fransa'nın bölgelerinde değil ama, deyimler arasında dolaşıyor. Descartes'a, Aristoteles'e kadar uzandık; iki küçük çocuğa: "Ya, ya da", diyerek sorular sordum.

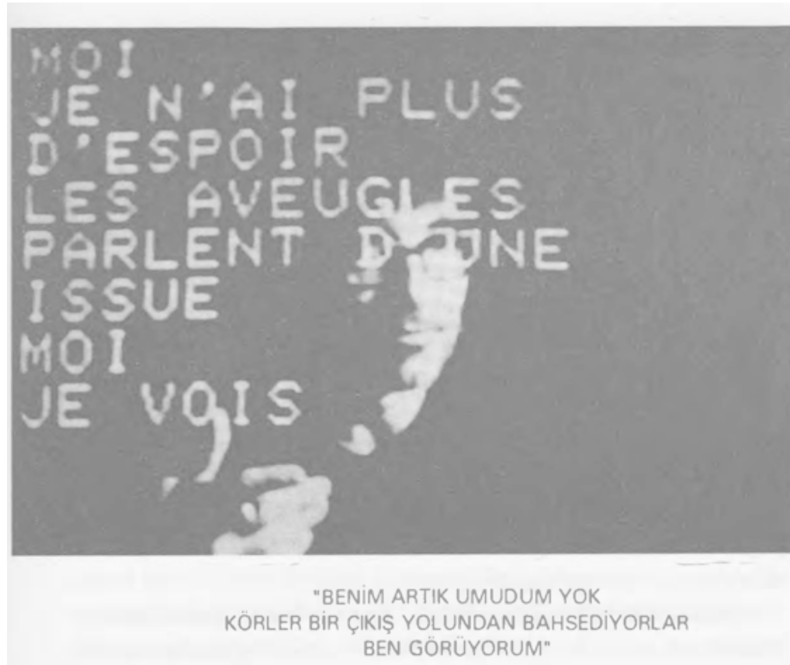
Yayınların üçüncüsüne geldiğimizde bazı taktikler edinmişlerdi: Küçük kız, "Bilmiyorum," oğlansa, "Hem öyle, hem öyle değil," diye cevaplıyordu beni. Onlara öyle durumlar veriyorduk ki her biri yaratma gücünü, karar verme yetisini ortaya koyacak bir seçim yapmak zorundaydı ve bunu uzun süre beklemeden yapmalıydı. Televizyonda bu mümkün, sinemanın da bundan yararlanması gerekir: Televizyonda kendini yaşamak, kendini görmek; daha sonra sinemada öyküler yapılabilir.

Kaçan Kurtulur (Hayat) bir öykü başlangıcıdır. Ben ki öyküleri sevdiğim kadar hiçbir şeyi sevmem; benim için, öyküleri bozuyor, dendi. Yakalayabilmek için, bir öykü anlatmaya başlayabilmek için yirmi yılımı verdim ben. İnsanın zoruna gidiyor. Öyküler anlatmak istiyorsunuz ve sizi engellemeye çalışıyorlar. *A boy meets a girl...* - oğlan bir kızla tanışır... sinemada görmeye alıştıklarımızdan başka bir şey.

Neler mi tasarlıyorum? İşin gerisini getirmeyi; filmler yaparak, "Introduction A Une Veritable Histoire du Cinema"yı (Gerçek Bir Sinema Tarihine Giriş) yazarak, bu öykünün bilinmeyen yönlerini göstermek istiyorum: Bunlardan ilki, sinemanın okunmak yerine görülmesi gerekliliği

olmalı. Gözle görebileceğimiz tek tarihtir bu; öteki tarihi kendiniz de uydurabilirsiniz.

Görme olgusu tehlikeli, kınanması gereken bir şey olarak kabul ediliyor. Okuryazarları olan her ülkede edebiyatın insanları özgürleştirdiği ileri sürülüyor. Ben öyle düşünmüyorum. İnsanlar öğrenmeye yazıyla başlamasalar da olur. Ne var ki edebiyatı ön plana almayı, televizyon ekranında insanlara yazılı metin okutmayı başarıyorlar. Gözler yıpratılıyor, gözlerin gücünden korkuluyor. Ellerinde olsaydı, çocuklara iki ayda alfabe öğretmek isterlerdi...



"BENİM ARTIK UMUDUM YOK
KÖRLER BİR ÇIKIŞ YOLUNDAN BAHSEDİYORLAR
BEN GÖRÜYORUM"

Evet, giderek daha fazla şey gösteriliyor, ama giderek daha az şey görmeye başlıyoruz. Televizyondaki görüntüler asansör müziği gibi. Bir film sözle anlatılamaz, gözle görülür. Birçok not alıyorum, ama bunu, senaryo yazan insanlar gibi, Pentagon'dakiler gibi, olup bitecekleri anlatmak için yapmıyorum - başarılı filmler senaryonun dışına çıkan filmlerdir; ama bu, senaryo yazarlarına karşıyım anlamına gelmez. Buradaki fikir, gerçek olgular gösterilerek, bunlardan nasıl efsaneler yaratılmış olduğunu ortaya koymaktır. Önemli olan, Griffith'in yakın plan çekimini bulmuş olması değil, zamanı geldiğinde bu çekim planının kesilmiş olmasıdır. Zamanı geldiğinde Rimbaud'yla, Joyce'la, Picasso'yla sıçrama yapılmış olması gibi.

Gösterdiği şeylere söz katmadığı için halk tarafından sevilen sessiz sinema çok güçlüydü. Walter Benjamin de Adomo'ya aynı şeyi söylemişti: Endüstrinin bilinçaltı korkuya kapıldı, filmler sesli yapılmaya başlandı.

Sessiz sinema montajın keşfiydi. Sinema, hareket halindeki fotoğraf değil, üzerinde yargıya varılacak, birbirleriyle karşılaştırılacak üç ayrı fotoğraftır. Bunu bir bilimci gibi kanıtlayayım: Eisens-tein şunu ve şunu yaptı, bu da şunu kanıtlar.

Sesli sinemayla, görmeyi, düşünmeyi, düş kurmayı bir yana itmek gerekti. Sessiz sinemada ise insanlar hep birlikte gözlerini açıyorlardı. Görüntü karşısında herkes eşitti: Gözleri bizimkiyle aynı hizada olan sinema cinsellikten daha az tabuydu ama üstü örtülme-liydi, güçlüydü yani denetim altına alınmalıydı. Sesli sinemanın bütün büyük filmleri sessizdir. Öyleyse, örnek olarak sessiz filmler alınmalı ve bunların sesli sinema döneminde ne hale geldiklerine bakılmalı.

Hitchcock, sıralanmış şişeleri göstererek seyircinin ödünü patlatıyordu, sıralanmış kadavralar göstererek değil. Duyulmamış bir gücü olmalıydı, ama bir görüntü önce, ve sonra. İşte burada gerçeği görüyoruz. Görüntünün hakkı verilmiş oluyor. Görüntü açık, söz eklenmesi gerekmiyor, görülüyor.

Tarihi anlatmak yerine görmek. Sinema, bunun gerçekleştirilebileceği tek alan. Gerçeği söyleyebilecek tek kişi ağzını açmıyorsa, bunun bir nedeni olmalı. Mademki öyle, o zaman bir başka yol denenir. Onu gözler önüne sermekten başka çare yok, denir. Sanıyorum ki bu da engelleniyor. Bugün yapılan şey gidip filmi görmek değil, onun hakkında konuşmak. Eleştirmenlik denen şey bugün işte bu ve Yeni Dalga'yı oluşturan bizler Henri Langlois'ya diğerlerinden çok daha yakındık. Langlois, filmlerini kamerayla değil, projeksiyon aygıtıyla yapan bir sinemacıydı. Lumiere, önce projeksiyon aletini buldu, sonra da kamerayı. Mademki bir projeksiyon aygıtı vardı, öyleyse onu doyuracak bir şeylerin olması da gerekiyordu: Auguste ile Louis Lumiere'in arasında herhalde böyle bir konuşma geçmiştir.

Televizyonda, önce seyirciler yaratıldı, daha sonra da programlar.

Televizyon, sinemanın endüstri ölçeğinde gerçekleştirilmiş şeklidir. Sinema çalışanları, sorumluluklarını P1T'nin üstlenmesine karşı çıktı. Ama PTT çalışanlarının da gördükleri filmler ve ötekilerin nasıl film yapmayı düşündüğü hakkında fikirleri vardı. P1T'ciler de-

mek ki bir şeyler görmüştü ve daha da direndiler, çünkü endüstri ölçeğinde -eğer karşınızda aynı insanlar yoksa- korporatizmiyle, uz-manlaşmalanyla, her şeyiyle ticari sinemanın nasıl yapıldığını anlamışlardı. Sinema bunun yanında bir ip cambazından, bir çingeneden farksızdır: Verneuil, FR 3'ün yönetmenine kıyasla bir çingenedir. Tabii ki bir karşılaştırma bu.

Videoyu sinemacı gibi kullanmak, sinemayı da televizyoncu gibi kullanmak, var olmayan televizyon, artık var olmayan sinema yapmaktır.

Sinemacılar videoyu kesinlikle reddediyor. Oysa videonun avantajlı yanı, alacağınız görüntüyü önceden görebilmeniz, alıp almama konusunda karar verebilmeniz. O görüntü hiç işime yaramayacaksa, ben de onun yerine içimdeki sıkıntıyı gösteririm ve buna da kimse karışamaz. Ama teknisyenler birer büyücüdür; bu sözümdeyse büyücülük falan söz konusu değil, beş bin frank kazanacak bir laf etmiş olmuyorum yani. Kutsal gözle bakılan bazı şeylerin üstüne gitmek istemiyorlar. Bütünü görmeye yanaşmıyorlar.

Bugün âşıklar birbirleriyle ortaçağda olduğundan daha az çekişiyorlar, çünkü görmeye çalışmıyorlar; arkasından da dram ve acı geliyor. Aralarında geçen, bir televizyon yayınından başka bir şey değil; sorunlarına aydınlık getirmek için karşılıklı oturup konuşmuyorlar. Konuştukları zaman ortada sadece kısa devre yapan tonlarca anlam var ve ayrılıyorlar, eski hamam eski tas.

Fransa'da bir düşün sona erişi de yaşandı: Televizyon tek başına yapılmıyor, tek başına yapılan sinemaya göre iyi yanı da bu. Yayına girmeyen program, gösterime girmeyen filmden daha büyük bir felaket. Hafta boyunca günde birkaç kez gösterilenlerse güç kazanıveriyor. Sinemanın televizyonda olağanüstü bir gücü var, örneğin Amerikan televizyonunda olduğu gibi günde dokuz film gösterilmesi harika bir şey.

Harika çocuğun geri dönmesi gibi bir şey bu; suçlu olan artık çocuk değil, vaktiyle onu evden kovmuş olan baba ve seyirciler bayram ediyor, çünkü De Funes'lerin en kötüsünün bile televizyon dizileriyle uzaktan yakından ilgisi yok; sinemada her şeye karşın özgürlükten bir iz, romanesk bir şeyler kalıyor.

Sonuçta güç, yazanda, gördüklerini anlatanda. Musa, On Emir'i getirdi, bunlar yaşadıklarından çıkardığı derslerdi. Sokrates yazmı-

yor, konuşuyordu, kurduğu iletişim daha yoğundu; konuşmaları Platon tarafından kaleme alındı. İsa'nın kendine özgü üslubu vardı; bu üslup daha sonra kitaplaştırıldı. Çömezlik edebiyattan gelmedir, sinemada çömez yoktur. Birbirinden farklı büyük sinemacılar vardır. Birisine öykünmek edebiyata özgüdür; öyle olmasa özgün romancılar delirir, yalnızlıktan ölürlerdi.

Sinema çözümler getirebilir, ama onda bakıp gördükleri şey sadece sorunlar. Yirmi yıldan beri sinemada bir şeyleri değiştiriyorum ben, ama insanlar bir türlü buralarda değiller. Yapabilmemiz gerek ama olmadı, direnenler daha ağır basıyor.

Televizyonda, aygıtları üreten işçilerden başka kimsenin bir şey yaptığı yok. Hayır, bir şeyler yapacak güçleri bile yok. Zitrone, bir şeyler yapıyordu, - Couderc de, ama ne oldu? Televizyonda yaratılan bir şey yok, kaybolan bir şey yok, dönüşen bir şey de yok.

İletişim araçları var sadece, ama artık iletişim falan yok. Ben sinemayı ve televizyonu iletişim araçları olarak benimsetme konusunda çok zorluklarla karşılaştım. İnsanların kendi kendilerine sormaları gerekir: "Nelerden yararlanılabilir? Ne için?"

Alfred Hitchcock Öldü

(1980)

Serge July: Kamuoyu, Alfred Hitchcock'u neden Amerikan sinemasıyla bu derece özdeşleştiriyor, onu bu sinemanın neredeyse tek temsilcisi sayıyor?

Jean-Luc Godard: Çünkü insanların -kamuoyu ve eleştirmenlerin- gözünde görüntüyü ve görüntüler zincirini eski gücüne bütünüyle yeniden kavuşturdu. Sinemanın, hiçbir şeyin kendisine erişemeyeceği o olağanüstü gücünü Hitchcock'la birlikte yeniden keşfetmek insanları mutlu etti. Yetkin bir halk sanatı olan sinemanın her zaman yapılabileceğine inandırdı onları. Ve belki de halk olarak var olduklarına inanmalarını sağladı.

S.J.: Niye "yeniden kavuşturmak"?

Godard: Çünkü yitirilmiş bir şeydi bu. Sessiz sinemayı, halka fazlasıyla mal olmuş ama bu niteliğinin de çok ötesine geçen bu sanatı, olması gerektiği biçimiyle insanlara yeniden tanımladı. Basının, kötü yazarların, dili kötü kullananların (ki bunlar edebiyatı iletişim kurmak için değil, insanları yönetmek için kullanır) elbirli-ğiyle sessiz sinema, sesli sinemanın keşfinden sonra eli kolu bağlanmış bir sanat haline gelmişti.

Sinema, sanatın çocukluğudur. Diğer sanatlar erişkin sanatlardır. Ve sinema bütün diğer sanatları içine aldı, ama halk ölçeğinde, çocukluk aşamasındaki halleriyle. İşte bundan dolayı sinema de-

► Serge July'nin söyleşisi, *Liberation*, 2 Mayıs 1980.

mokrat bir sanattır; oysa örneğin müzik ve resim oldum olası seçkinlere seslenmiştir. Mozart, bi:r kasaba bandosundan esinlendiğinde bile müziğini bir prens için yapmıştır hep. Sinema ise Mozart'ın ve Picasso'nun gücünü İsviçre'deki ya da And dağlarındaki bir köye götürdüğü gibi, Himalayalar'a bile taşıdı.

Hitchcock bir "falcıydı", filmlerini yazmadan önce görüyordu.[8]

Foreign Correspondant (Yabancı Muhabir) üzerine anlatılan anekdotu herkes bilir. Hollanda'yı gezdiği sırada, kanatları dönerken birdenbire duran bir değirmen görür. Herkes, "Değirmenler Hollanda'da ne güzel!" derken, o, "Vay canına, neden durdu?" der. Ve polisiye bir film başlar. "Dönerken duruveren bu değirmen kanatları belki de bir işarettir." İşte benim gerçek dil olarak adlandırdığım bu "Belki de bir işarettir," cümlesidir, yoksa kötü yazarların kullandığı dil değil.

Hitchcock, bin kişiyi aynı anda zangır zangır titretebilen tek insandı; ama bunu Hitler gibi, "Hepinizi doğrayacağım," diyerek değil, *Notorious'da* (Aşktan da Üstün) olduğu gibi, yan yana dizilmiş Bordeaux şarabı şişelerini göstererek yapıyordu. Ondan başka kimse başaramadı bunu. Tintoretto gibi büyük ressamların dışında.

Tintoretto üzerine incelemesinde Sartre, bu Venedikli ressam hakkında eleştirmenlerin Hitchcock'ta en çok eleştirdikleri konuya dokunur: Eleştirmenler, hem onun mutlak etkisi altındaydılar hem de sinema gişesine akan paraya olan tutkusuna kızıyorlardı. Tinto-retto da, birisinin bir tablo ısmarlayacağım duyar duymaz, rakiplerinin önüne geçmek için elinden geleni ardına komuyordu. Resim piyasasını elinden kaçırmamak için, "yardımcılarını” hemen işe koşuyordu. Öyle ki, öteki ressamlar ellerinde taslaklarla boy gösterdiklerinde, o, tabloyu çoktan tamamlamış oluyordu. Ve piyasayı silip süpürüyordu. Hitchcock da aynı şeyi yapıyordu. Üstelik, klasik anlamıyla halka çok yakındı; sinemanın gücüyle özdeşleştirilmesi bir bakıma da bundan ileri geliyordu.

S.J.: Nereden alıyordu bu gücü peki, bu görme, görüntülerle düşünme yeteneğini?

Godard: Hitchcock, sessiz sinemayı tanımış, sessiz sinemadan gelen bir kuşaktandı. Hitchcock'ta öykü gerçekten filmin içindedir; bir ressamın motifini geliştirdiği gibi, filmle birlikte gelişir. İnsanlar da zaten sessiz sinema döneminde sinemayı böyle görüyorlardı. İyi olsun, kötü olsun halk tarafından tutulan her filmde biraz bu vardır.

Hitchcock'un her zaman bir peri masalı yanı vardır. Prensesleri, *Alice Harikalar Diyarında, Kırmızı Şapkalı Kız* masallarını anlatır. Kendisi dışında kimsenin filmini yapmayı düşünemeyeceği masalları; oysa, vaktiyle sessiz sinema döneminde herkesin film yapmayı düşündüğü konulardı bunlar.

S.J.: Bir ahlakçı...

Godard: Evet, hem Nathaniel Hawthome'u hem de Edgar Poe' yu içine alan o çok ahlakçı Anglosakson geleneğinden gelen biri. Bu çok çirkin adam, sinema dünyasının en güzel kadınlarıyla filmler yaptı. Ve sanıyorum

bu, halkın da hoşuna gidiyordu. Vadim, güzel bir kadınla film yaptığı zaman, bir an gelir insanlar bir bakıma aldatıldıkları duygusuna kapılırlar, çünkü Vadim'in o kadınla yattığını bilirler. Oysa, Hitchcock'un eli, Grace Kelly'nin eline bile değmemiştir, bundan herkes emindir.

Oldukça ilginç bir tiptir Hitchcock; film yapmayı düşündüğü kadın oyuncuları hep sekiz yıllık anlaşmalarla kendine bağlamış ve onlara bir şey yaptırtmamıştır. Proust'u ekrana getirebilecek bir sinemacı düşünülecek olsa, bu herhalde Hitchcock'tan başkası olmazdı. Ama bunu yapmaya hiç gerek duymadı, çünkü yaptığı şey zaten buydu.

S.J.: Paris'te yakınlarda yeni bir kopyasını görmefırsatını bulduğumuz Aşktan da Üstün *filminde İngrid Bergmanı "sakin haliyle" hiç göremiyoruz, hep ya kendinden geçmiş ya hasta, ya sarhoş ya da korku içinde...*

Godard: Tamamen öyle. Hitchcock, kadın oyuncuları, bitkileri filme çeker gibi çekiyordu. Şu farkla ki gül ile lale arasına bir polisiye senaryo sıkıştırıyordu.

Aşktan da Üstün katıksız şiirdir, katıksız tarihtir; *Yükseklik Korkusunun* katıksız resim, *Lekeli Adamın* katıksız ahlak olması gibi.

Alfred Hitchcock sınırsız ticari başarı kazanmış, Hollywood' da bir villaya sahip olmuş ve film yapmak için kalkıp ta Habeşistan' lara kadar gitmek zorunda kalmamış vede Eisenstein'ın başına geldiği gibi, film yapması Stalin tarafından yasaklanmamış olan tek lanetli şairdir.

Hitchcock, başarıya ulaşmış bir insandır. Yaşamı boyunca belki mutluluğa erişememiştir ama diğer birçok sinemacının çözmekte aciz kaldığı sorunları çözebilmiştir: Düzenli olarak film yapma olanağı bulmak, her defasında da halkın tuttuğu bir film yapmayı başarmak.

Diyebilirim ki tek başına bir yıldız gibi parlamaktadır.

İki-üç yıldır, sinema yapmanın zorlukları üzerine kendimi sorgulayıp duruyorum. Çok zorluklarla karşılaşıyorum ve niye bu zorluklarla karşılaştığımı, "sinema yapmanın" neden bu kadar zor olduğunu, sadece "görme" ediminin neden hiç kimseyi ilgilendirmediğini soruyorum kendi

kendime. Görmenin yanı sıra, neden ille de bir şeyler "demek" gerekiyor, diyorum. Ve bir Hitchcock filmini yeniden seyrettiğimde, büyülenmiş gibi onun etkisine giriyorum.

Yalnız bir adamın öyküsüdür Hitchcock'unki; belki kendisi hakkında yanılmış ama montajı keşfetmiş bir adam. Üzerinde çalıştığım sinema tarihi, daha çok yeni bir kıtanın keşfi olacak; bu yeni kıtaysa montaj. Dos Passos, romanlarını belirli bir biçimde kurduğunda, William Burroughs, kâğıtlarını belirli bir biçimde katladığında bunu, gerçek bir montaj sanatı olan sinemanın etkisiyle yapıyorlardı. Sinemada herkes bu okyanusu bir ucundan keşfetti ve bana göre de Hitchcock gibi biri yirmi yıl boyunca ne yaptıysa başarılı oldu. Cahiers *du* Cinema, Hitchcock hakkında, "Onun yaptığı, sinemadır; diğerlerininkiyse pisliktir," dediğinde, Cahiers'dekiler de, yandaki binada bulunan barmen de aynı fikirdeydiler. Ve bu, sinemada bir dönemi tanımlamaktadır.

Sinema, montajın keşfidir. Ve diğer sanatlarda olmayan bir şeydi bu. Eisenstein, yazılarında El Greco'dan söz ederken "bu ressam," demez hiç, "bu montajcı," der; kafasında canlandırdığı "Tole-do üzerine montajlar"dır.

Oysa montaj yok edilmeliydi, çünkü görmeyi sağlayan şeydi o. Sesli sinemanın rolü, basımcılığın ve kötü yazarların da yardımıyla insanların görmesini, montajın onlara görmeyi sağladığı şeyi görmelerini engellemek oldu. O işi derhal denetim altına almak gerekiyordu. Hem zaten televizyon da bundan başka bir şey değil. Yitirilmiş büyük bir savaşım.

S.J.: Hitchcock'a özgü bir üslup var mı?

Godard: Seyirciler, onun bir filminin daha ilk planını gördüklerinde, Hitchcock filmine geldiklerini anlar. Ancak büyük ressamlarda rastlayabileceğimiz bir tabloyla karşılaşırız hemen ve bu tablolar zinciri birbirine eklene eklene sürüp gider. Bir çiçeğin çekimini yaptığında, ortaya başlı başına bir öykü çıkmıştır bile. İnsanlardan, size bir Hitchcock filmini anlatmalarını isteyecek olun; kendilerine çarpıcı gelen bir görüntüden söz edeceklerdir. Hatta görüntü bile değil, bir nesneyi anlatacaklardır. Ayakkabılar, kahve fincanı, bir bardak süt, şarap şişeleri. Bu kadarı bile en azından olağanüstü bir şeydir; birine *Aşktan da Üstün'ü* görüp görmediğini soruyorsunuz, o da sizi, "Şarap şişeleri olan film," diye cevaplıyor. Tıpkı

Ce-zanne için olduğu gibi. Cezanne'ın elmalarından, Hitchcock'un *Aşktan da* Üstün'ündeki şarap şişelerinden söz edildiği gibi söz edilir.

S. J.: Kısa bir süre önce televizyon, Joan Fontaine ile Cary Grant'ın oynadıkları Suspicion'ı *(Şüphe) yeniden gösterdi. Bir ara, Cary Grant, Joan Fontaine'i öpmek ister. Amerikan çekimi. Ona doğru eğilir, ötekiyse direnir. Hitchcock tam o anda, Joan Fontaine' in göğsüne bastırmakta olduğu ve elleriyle sakladığı çantasını, yukarıdan, yakın plan çekimiyle gösterir. Ve yeniden diz çekimine döner. Artık öpüşmeyeceklerdir.*

Godard: O görüntü, adalet kavramıyla çok yakından ilgili. Çünkü görüntü kanıttır. Sinema her defasında, olup bitenin maddesel bir kanıtını verir. O çantanın yakın plan çekimiyle Hitchcock bize, onların birbirinden ayrılacaklarının maddesel kanıtını veriyor. Olağanüstü bir anlatım; Hitchcock'ta süslü, özentili anlatımın en ufak izini bile boşuna ararsınız.

Sanıyorum ki, yapılan filmler iyi olsaydı, adalet mekanizması adaleti bugün sağladığı şekliyle sağlamayacaktı. Adalet kurumunda ağırlığını bütünüyle duyuran şey, yazılı metinlerdir. Bunda avukatların da suçu vardır. Mahkemeye sunacakları maddesel kanıtları araştıracakları yerde, güzel savunma yapmayı yeğliyorlar.

S.J.: Neden Alfred Hitchcock'un ölümü senin için -sanırım Rossellini'ninki gibi- bir dönemin sonu sayılıyor?

Godard: Sinema benim için "Eurydike"dir. Eurydike, Orphe-us'a, "Geriye dönme," der. Orpheus ise döner. Orpheus, Eurydike'yi öldüren edebiyattır. Yaşamının geri kalan bölümünde de, Eurydike' nin ölümünü anlatan bir kitap yazıp cebini parayla doldurur.

Gerçekten, biraz Hitchcock ile Rossellini arasında bulunan ben, zaman zaman kendi kendime, "O öldü," diyorum. Sanki sinema artık kepenklerini indirmiş gibi. *

Hitchcock, hiç zorlanmadan iki film daha yapabilirdi, ama yapmadı. Son yaptığı filmler ise, eleştirmenlerin onun yaptıkları hakkında yazdıklarına benzemeye başlamıştı. Değirmenin duran kanatlarında bir işaret göreceğine, kendi kendine, "Bir casusluk filmi yapacağım; içinde gönderilen bir işaret

olacak," dedi ve "duran kanatlar" ya da benzeri bir numara aramaya başladı. Televizyon programlan da basın fotoğrafları da aynen bu şekilde hazırlanıyor. Sanıyorum ki Hitchcock, işe kendiliğinden nokta koydu, hastalandı ve öldü. Bu şekilde ölmemeliydi, önünde daha yıllar vardı, sinema yapmak yorucu bir iş değil ki! Kamera ayaklar üzerinde durur ve kameramanın eli titrese bile kamera titremez. Renoir'ın eli titrer oysa.

Hitchcock'un ölümü, bir dönemden bir başkasına geçiştir. Bu ölüm, yazılı metin ileten aygıtların bulunmasıyla aşağı yukarı aynı zamana rastlıyor. Bana öyle geliyor ki, görsel olanın artık ilgi görmeyeceği ya da daha doğrusu arka plana itileceği bir döneme giriyoruz. Görsellik, günümüzde baskı altına giriyor.

Bana göre, görüntüler yaşam, yazılı metinler ise ölümdür. İkisinin de var olması gerekiyor: Ben ölüme karşı çıkmıyorum. Ama yaşamın bu derece öldürülmesinden yana da değilim; özellikle, yaşamın yaşanması gereken bir zamanda.

Günümüz, ölümün mutlak zafere ulaştığı bir dönem. Toplama kamplarını ele alalım; bu kampları işleyen bir film hiç göremeyeceğiz. Bu konuda yapılmış bir tek film var; Munk'ın yaptığı Polonya filmi: *Pasazerka* (Yolcu Kız). Şu da var ki, içinde kampların "görüldüğü" ender filmlerden birini yapmaya bir yönetmeni razı etmek için en çok para yine Polonyalıların cebinden çıktı.

Gutenberg'in ağır basması, ölümün önemini hak etmediği ölçüde abartıyor. Buna karşılık, Hitchcock'un filmlerinde, ölümün olağanüstü bir yaşam gücü var. Ve insanlar bunun iyice farkındaydılar.

Korkuda canlı olan bir şey vardı.

Tabas Çölü baskınında, kömürleşmiş denizcilerin cesetlerini İranlıların televizyonda göstermesinin Carter tarafından kınanması da, insanların görsel olan karşısında kapıldıkları korkunun güzel bir örneğidir.

Bana göre, işin başlangıcı burada. Carter bu görüntülerden korktu. Onları herkesin gözünden saklamak istiyordu. Ölümü ya da popomuzu ondan bundan niye saklayacakmışız: Bu işte bir sakatlık var.

S.J.: Sana göre, ABD'de görsellik bakımından bir gerileme mi söz konusu?

Godard: Evet, ama yine de görsellikten en çok orada yararlanılıyor. Yani belirli ölçüde demokrasi kullanılıyor. Giderek şunu düşünmeye başladım: ABD dünya üzerinde ağır basıyorsa, bunun nedeni, demokrasiye en yakın şeylerin hâlâ var olduğu tek ülke olmasındandır. Ki bu, örneğin faşizmden, komünizmden ya da ihtilalci solculuktan daha ağır basmakta. Ve bunun da çok nedeni var.

Amerikan sineması güçlü, çünkü sözünü ettiğimiz bu şeyi temsil ediyor. Başka türlü olsaydı, bir Amerikan filminin dünyanın dört bir yanında sevilmesi için hiçbir neden olmazdı. Bir Şili filmi her yerde sevilmiyor. Ve bir İsviçre filminin Hindistan'da ya da Meksika'da hiç şansı yok. Amerikan filminin ise her yerde var.

Bugün ortaya konan birçok şeyde hâlâ Hitchcock etkisinin hissedildiğini bir yana bıraksak bile, bu biçimiyle senaryo yapmanın ve olaylara bu gözle bakmanın Pentagon'dakileri bile sonunda etkilediğini görüyoruz. ABD'li generaller, Tabas Çölünde Hitchcock filmcikleri çeviriyorlar. Hitchcock bu yönüyle de çok ilginç bir kişiydi.

S.J.: Görsellikteki bu gerileme, Cannes'da gösterilecek ve resmi elemeye girecek olan Kaçan Kurtulur (Hayat) *filminin çekimini etkiledi mi?*

Godard: Welles olsun, Pialat olsun, ben olayım, bizler kazazedeyiz. Büyük bir mutsuzluk içindeyiz. Benim bütün istediğim, yaşamımı sürdürmemin engellenmemesi. Bizler, kendisine güvenilmeyen insanlarız. Bana bir frank vermeye çekinirler, çünkü o paranın seksen santimiyle gidip araç gereç alacağımdan, geriye kalan yirmi santimle de filmi yapacağımdan korkarlar. Onun için de fazla para vermezler. Bunlar bir yana, sinema çevresini birlikten, beraberlikten çok uzaklaşmış buldum. Teknisyenler bile hiç neden yokken rol kesmeye kalkıyorlar. Sanki ilk kez film çeviriyormuşum izlenimini aldım ve bütün bunlar biraz umut kırıcı. Daha uzun süre sinema yapma gücünü kendimde bulacağımı sanmıyorum.

İş Aşk Sinema

(1980)

Jean-Luc Godard: Yaşamımın orada, gözlerimin önünde durduğu duygusuna ikinci kez kapılıyorum, sinemadaki ikinci yaşamımın... Hatta üçüncü; birincisi, sinema yapmadığım, çevresinde dolaştığım, aradığım dönemdi; ikincisi, *Serseri Aşıklar'la* başlayıp 19681970 yıllarına uzanan dönemdi; daha sonra bir gerileme ya da ilerleme -nasıl adlandıracağımı bilmiyorum- dönemim oldu; üçüncü-sü de şu anda içinde bulunduğum dönem. Rossellini de *General Della Rovere'yi* yaptığında aynı duyguya kapılmış olmalı; bir şeyi ilk kez yapmak, ama onu duygu olarak ikinci kez yaşamak...

Film yapmanın seksen türlüsü olduğunu sanmıyorum: Ben iyisini, daha iyisini, ilginç olanını yapmaya çalışıyorum; film yapmak, hayatı yaşamaktan biraz daha kolay, onu başka şeylerden daha iyi dolduruyor. Öyleyse, sinemayı yaşamakla, yaşamı sinemalaştırmak aynı kapıya çıkıyor... Dostlarım ara sıra bana, "Sinema sonuç olarak yaşamın kendisi değil ki," diyorlar. Değil ama, zaman zaman da onun yerini tutabilir; bir fotoğrafın, bir anının tuttuğu gibi. Ben zaten filmler ile yaşam arasında fark gözetmiyorum, hatta diyebilirim ki, filmler yaşamayı sürdürmeme yardımcı oluyor; benim içinde bulunduğum durumda olan, yaptığı filmleri ilaç, iksir olarak yapan çok az sinemacı olduğunu düşünüyorum. Ne var ki insanlar o ilaçları rasgele kullanıyor; öte yandan, acılarına iyi gelecek ilaçlar ye-

► Catherine David’in söyleşisi, *Le Nouvel Obsen'ateur*, 20 Ekim 1980.

rine, onları artıracak ilaçlar sunma eğilimi ağır basıyor, çünkü insanların hakkını teslim edecek bir sistem yok. Belki bunu bir ölçüde sinema yapabilir.

Aşırılık yanlısı bir insan olduğum söyleniyor; oysa ben aslında tam ortada duran ama aşırı iki ucun varlığına da gereksinme duyan, fotoğraf söz konusu olduğunda bile kontrastı, karşıtlıkları hep sevmiş, bu karşıtlıkların düşünmede gerekli dozu ayarlamaya yardımcı olduğuna inanmış bir insanım. Vemeuil'ün bir uçta, benimse ötekinde olmam ne kötü -Vemeuil diyorum, çünkü örnek olarak hep onu alırım, çok film yapmasa bile- ama o,

tam ortada yer almak istemiyor. Çünkü tam ortada durabilmek, aşırı uçları dengelemek demektir, adalet yerine getirilirken yapıldığı gibi. Ama o, adaletin şu şekilde sağlanması iyidir, başka türlüsü değil, diyor; bense her iki kefenin de iyi olduğunu söylüyorum... Oysa insan belirli bir uç yönünde çok uzağa savrulursa, sonunda öteki ucu elinden kaçırır; ben her zaman tam ortaya dönmeye çalışıyorum. Bu işe başlarken, Truf-faut ile tam ortada yer almaktan söz ediyorduk...

İşte bunun için *Kaçan Kurtulur (Hayat)* filminin adında "hayat" sözcüğü var, çünkü biraz da hayatını kurtarmak söz konusu; artık buna nasıl olanak bulunursa; delikanlının bunu başarması, kadınlardan daha zor. Sinemayı uzun süre, bir şeylerin başka iş alanlarında olduğundan daha kolaylıkla değiştirilebileceği, evdeki mobilyaların yerini değiştirir gibi, hatta evi başka biçimde yeniden inşa eder gibi değişiklik yapılabilecek bir alan olarak düşündüm. Sinema yaparken daha az insanla karşı karşıyasınız, bir filmin yapımında çalışanların sayısı yüzü geçmez. Sinema bir hayat laboratu-varıdır, orada her şeyi, üretim ilişkilerini, hınçları, aşkları, ana-ba-ba-çocuk ilişkilerini, işçi-patron ilişkilerini bulursunuz ve üstelik bütün bunlar bir sanat ürününün ortaya çıkarılmasını sağlar; hayatı, onu yaşayarak inceleme olanağını veren bir cennettir sinema. Benim ilgimi çeken yönü de işte bu: Daha büyük, daha ritimli sevgi anlarını bulup çıkarmak; bu iş için belki de biraz yaşlıyım... Uygun görüntüler vardır, aşk ile işi, ev ile fabrikayı, tatil ile boş zamanı ayırt edebilirsiniz, ama bana göre, iş zamanı ile boş zaman arasında fark yoktur; bir melodinin kuvvetli zamanları ile zayıf zamanları gibidir bunlar.

Sinemacıların hiç filme almadıkları şey, içlerindeki sinema yapma isteğidir. Ben insanların niçin sinemayla uğraştıklarını bilmiyorum; belki hayatlarını kazanmak içindir, ama o zaman neden bununla uğraşıyorlar da başka bir sanatla uğraşmıyorlar? Ben, kendim için bunun bir açıklamasını buldum: Kendimden görüntüler vermek için film çekiyorum. Böyle olunca, ara sıra biri bir an duraksıyor ve benimle ilgileniyor, çünkü bende kendi yaşamını görüyor; kendisinin bir görüntüsü bu, kendisi tarafından değil de, bir başkası tarafından yapılmış bir görüntü. Duruyor, alçakgönüllülük gösterip üç saniye bakıyor; insanların ilgisini yakalamak işte bu.

Catherine David: Filmde, Marguerite Duras'ın bir cümlesini alıntılıyorsunuz: "Sinemayla uğraşıyorum, çünkü hiçbir şey yapmamaya cesaretim ya da gücüm yok." *Bu açıklama sizin için de geçerli mi?*

Godard: Doğru, hiçbir şey yapmamaya cesareti yok, onun için de sinema yapıyor. Ama sinema yapanların çoğunda bu cesaret var; sinema hiçbir şey yapmamaya gücü olmayanlara ayrılmış özel bir alan olduğundan, insanlar oturup film yapıyorlar, çünkü insan bir filmi neredeyse tek başına yapabilir, bunun için çok az emek gerekir ve üstelik her zaman da bir mazeret bulabilirsiniz: Bankacılar senaryomu bitirebilecek kadar para vermedi ya da MGM Şirketi bazı bölümleri çıkarmaya zorladı beni...

C.D.: Şunu söyleyen gazeteciler de var: "Yapacak bir şey yok, benim yazdığım yazıyı başkaları yazdı..."

Godard: Evet, gazeteciler bunu da söyleyebilir. Aslında, bir şey yapmamak insanların gözünde çok kötüdür, analar babalar çocuklarına hep bunu söyler; bunun ötesine geçmek belirli bir cesareti gerektirir. Belki de bundan dolayı sinema bu kadar çok sayıda insanın ilgisini çekiyor, bir halk sanatı olmasından dolayı, çünkü ne yapacağını pek bilemeyen biri kendi kendine, "Dur bakalım, biraz da sinemayla uğraşayım!" diyor. Bir şey yaparmış gibi görünüp hiçbir şey yapmamak çok büyüleyici. Ne var ki sinemayla gerçekten uğraşmak çok yorucu, aynca hiç de kolay değil. Hiçbir şey yapmayanlar da var, Vemeuil gibi, ama gerçekten hiçbir şey yapmıyorlar; her şeyi onlar hesabına seyirci yapıyor. Öte yandan, Marguerite Du-ras gibi, ortaya bir film çıkaranlar var. Ötekiler film yapmıyor. Peki, neden sinemayla uğraşıyorlar? Çünkü sinema çevresinde bulunmak, film yapmaktan daha çekici geliyor onlara. Bu, gerçekten de sadece sinemaya özgü bir durum; bir şirket yöneticisi boş oturamaz, altı ayda işten atılır. Ama öyle insanlar var ki, daha film yapmaya siftah etmemişlerdir ve adımlarını sinema çevresinden dışarı atmazlar, çünkü yirmi yıl önce bir konu yakalamışlar ama bunu kimseye kabul ettirememişlerdir; olsun, sinema-çevresinin-için-de'dirler ya! Çocuklu bir ev kadınını ya da kara sevdaya tutulmuş bir kadını düşünün, âşığı kendisini terk edeli yirmi yıl olmuş ama o hâlâ çevresine birlikte olduklarını söylüyor. Ama sinemada böyle-dir bu işler ve hatta bunu herkes normal karşılar:

"Evet, tabii, o sinemacıdır, yirmi beş yıla kalmaz bir film yapar; belki de gelecek yıl... " derler.

C. D.: Peki ya siz? Film yapıyor musunuz?

Godard: Ben mi? Yapıyorum sayılır, daha doğrusu, şöyle söyleyeyim: Yapımcılıkla uğraşıyorum, sonunda da ortaya film çıkıyor. Evin içindeki mobilyaların yerini değiştirebilmek için, yapım sistemiyle estetik sistemin bağdaştırılması gerektiği düşüncesinden hareket ettim. Bu, bir yazarın, "Biraz da editörlük yapayım, böyle-ce bir başkasıyla işbirliğine girebilirim," demesine benziyor. Bu yazar, örneğin Malraux olabilir; kalkıp Faulkner'la bir araya gelir. İkisi de editörlük yaparlar, yayınevini batırmamak için de, *İnsanlık Durumu* ya da *Döşeğimde Olürken'in* yanında porno kitaplar ya da turizm rehberleri yayımlamak zorunda kalırlar. Aralarında da sanat manat değil, işi yürütebilmek için hangi rehberin basılması gerektiğini tartışırlar. Bu arada, bir yandan da her biri kendi dalgasına bakar ve ötekinin kendisine destek olduğunu düşünür. Böylece kendilerini daha az yalnız hissederler.

C.D.: Destek bulmadığınızı mı düşünüyorsunuz?

Godard: Öyle bir sistem var ki, orada dolmakalemin yansız, mürekkebin yansız, daktilonun yansız olduğu sanılıyor. Genel olarak yapım işleri, Hollywood ve film şirketleri böyle işliyor. Bu sistemde siz orkestra kurmak isteyen bir müzisyen durumundasınız; ne var ki trompetçi Fox'da, kemancı SFP'de,[9] klarnetçi FR 3'te... Sonuç: Yönetmenler üç yılda bir film çeviriyorlar ve bu süre içinde kameranın yüzünü bile görmüyorlar. Üç yıldır kamera görmemiş bir yönetmen, onu nasıl kullanacağını nereden bilebilir? Chaplin, dört-beş yılda bir film çeviriyordu, ama bir stüdyo sahibiydi o; orada istediği gibi gam çalışabilirdi.

Bense formumu kaybetmemeye çalışıyorum, düzenin bütünüyle dışında kalmak kolay değil, yalnızlığın zorlukları var. Öyle dedim ama, bedenimi pek çalıştırmıyorum, göbek yapmaya bile başladım, ama sinema konusunda denemeler yapıyorum. Bunun için İsviçre'de, yerleştiğim yerde küçük bir stüdyom var, bu sayede senaryolarını yazmadan önce filmler çekmeye olanak buluyorum. Amerikan sinemasının belli bir dönemdeki gücü, orada stüdyolar sisteminin yer etmiş olmasından ileri geliyor. Sinemacıların, küçük video aygıtından ödleri kopuyor, çünkü o küçük üretim aygıtları

onları daha büyüklerine geçmeye zorluyor. O yüzden de o işi televizyona bırakıyorlar; orada da sinema üretmek yerine programlar ve seyirciler üretiliyor ve Renault fabrikasında olduğu gibi, montaj zincirinde çalışılıyor.

Ama kendileriyle oturup sinema konusunda konuşulabilecek bazı yapımcılar da var; onlarla şimdiye kadar hep anlaştık. Sinemayı temsil eden her şeyle zorunlu olarak ilişkileri bulunduğundan -bunun içine mesleğin, toplumun bütün kesimlerinin saniyede sekiz bin devir hızla dolaşan çarpık, sefil, hastalıklı yanları da girer-özellikle de bu kesimlerde dolaşan parayla ilişkileri olduğundan, bu iğrençlik karşısında belli bir açık sözlülüğe ulaşmışlardır. Hani eskiden ipsiz sapsız takımı ya da mafya için söylendiği gibi, olan bitene gözlerini kırpmadan bakarlar. İşte bundan dolayı bir yapımcı bazen bir sanatçıdan daha dürüst davranır. Üstelik onunla oturup konuşulabilir.

Bir yapımcı bana şunu söylemekte duraksamaz: "Jean-Luc, kafandaki tasarı beş para etmez!" Duruma göre bu söz beni biraz yaralayabilir, ama bunu bana söyleyen Alain Tanner ise, ondan farklı bir yanım olmadığı için şöyle düşünürüm: "Bu pezevenk kendini ne sanıyor? .. " Aslında böyle olmaması gerekir; bana göre sinema bir başkasıyla ilişki kurmayı, gerçekten pratik bir ilişki kurmayı sağlayan bir çalışmadır. Ve bu çalışmada, yitirilmiş cennetten izler bulunduğu doğrudur. Ama sinemacılar arasında bu iş bitmiştir; yapımcıların hâlâ biraz insan yanı var, ama bizler. .. Bugün bir film üzerinde tartışmak amacıyla bir meslektaşımıza yaklaşmak, böyle bir tartışma yapabilmek olanaksız - oysa iyi bir tartışma insanın içindeki sıkıntıyı dağıtabilir. Vaktiyle bir gün, bir romanın haklarını satın almak istedim; bana, Tavemier'nin de aynı romanın peşinde olduğunu söylediler. Bunun üzerine ona bir mektup yazdım, "Romanın haklarını birlikte satın alalım, hem yarı yarıya gelmiş olur, hem de her birimiz kendi filmimizi yaparız," dedim. Ama bu, akıl almaz bir öneriydi, olanaksızdı, hatta ondan da öte bir şeydi. Neredeyse mahremiyle zina yapmak gibi bir şeydi. İşte bunun için şimdi yarı yapımcı, yarı yönetmen olarak çalışıyorum.

C.D.: Yitirilmiş cennet gerçekten var oldu mu?

Godard: Oh, evet, var. Ama bir yana itilmiş...

C.D.: Filminizde, hu cenneti tabiat manzaralarında bulduğunuz izlenimi doğuyor...

Godard: Evet, bu benim İsviçreli bir Fransız olmamdan ve bir şehirli, şehirlerde artık görülecek hiçbir şey kalmadığını anlaması inanılmaz uzunlukta zaman almış bir şehirli olmamdan kaynaklanıyor. Burası benim bölgemdi, buraya döndüm, bende resim seyretme isteği uyandıran köşeler buluyorum burada. Tabiat manzaraları ile para arasında, bana ait olan Batılı insanları bulduğum bu çok doğal cenneti bana şehirler unutturmuştu. İsviçre, artık kültürleri olmayan insanların yaşadığı bir ülkedir, bu açıdan da dünyada tektir... Ülke güzelliğiyle -gözle görülmeyen ancak varlığını size hissettiren- para arasındaki ilişki bakımından da tektir.

Sinema kontrastlar sanatıdır ve bu ülkede gerçekten çok büyük karşıtlıklar var. Burada, aralarında üç santim mesafeyle, Esso şirketinin bütün zenginliğini ve görkemli bir buzulu yan yana görebilirsiniz - başka ülkelerde de bunu görebilirsiniz, ama yine de birbirlerine bu kadar yakın değildirler. Ayrıca turizm var; güzel, temiz, ulaşabileceği doruğa ulaşmış bir doğa karşısında olduğunuz duygusuna kapılıyorsunuz, finans hareketleri olağanüstü ağırlık kazanmış, dünyanın bütün altını kendini bir bakıma doğada yansıtıyor ve bu yansıma kaçınılmaz olarak tuhafbiçimde oluyor. Üstelik küçük bir ülke olduğu için de, daha fazla bolluk var, fotoğrafçılıkta dendiği


Isabelle Huppert *Kaçan Kurtulur (Hayat)*'ta.

gibi daha çarpıcı. Bundan dolayı Fransa'daki yeşil bir çayır, İsviçre' de olduğu kadar çarpıcı değildir... Burası doğa içinde doğal bir stüdyo,

sinemacı olarak burada bulunmaktan memnunum, 200 kilometrelik bir mesafe içinde her şeye ulaşabilirsiniz: ormanlara, otoyollara. Bu olanaklara şehirde sahip olamazsınız...

Yitirilmiş cennet, yasası olmayan dünyadır. Sinemayla uğraşmak, o dünyayı tanımaktır; içinde gülebileceğiniz bir dünyadır bu. Ama ne yazık ki hem sinemayla uğraşan hem de gülen insan az; yapımcılar biraz bunun dışında kalıyor. Bazı yapımcılarla bazı şeyler yapılabilir, çünkü onlar parayla film yapılabileceğini bildikleri gibi, gidip kendilerine bir Ferrari satın alabileceklerini de bilirler, ki bunun bugün bir önemi yoktur, ama onlar yine de paranın bu gülünç boyutuna yakın kalmışlardır.

Sanatta işi şakaya vurmaya hakkınız yoktur; Cannes Film Fes-tivali'nin ödül kazananlar listesini alaya alamazsınız, televizyonda Drucker, adamların adını yanlış okuduğunda dalga geçemezsiniz. Yapımcılık çok tuhaf bir iş, film çekmek her zaman öyle değil, sinema çevresindekilerin dörtte üçü korkunç derecede zavallı. Marangoz için masa yapmak, ressam için resim yapmak, müzisyen için

müzik yapmak neyse, film yapmak da odur; yaparken çok neşeli, çok güzel anlar yaşadığınız gibi, çok zor anlar da yaşarsınız; ama işin prodüksiyon aşaması çok insana özgü, gülmeye çok yaklaşılan bir andır. Bunu kimse açığa vurmaz, hep gizli kalır. Sanıyorum ki beni dışlamalarının, benden nefret etmelerinin nedeni de bu: Çünkü hayatta yapmaya cesaret edemediğim ne varsa hepsini sinemada yapıyorum, hiç çekinmiyorum.

Gazetelerle de dalga geçemezsiniz, çünkü onlar kayıt kuyut alanına, yazılı şey, yazılı şeyle ilintili fotoğraf alanına girer. O öyle de, geçen günkü Le Figaro'da, Tupamaros gerillalarının yöneticilerinden birinin davası hakkında bir yazı vardı ve o yazıda Uruguay devlet başkanının söylediği bir cümleye yer veriliyordu: "Biz insanlara, insanın dayanabileceği sınırın ötesinde işkence yapmayız." Bu lafa, eğer kasıklarınızı tuta tuta gülmezseniz hiçbir ağırlığı kalmaz... Peyrefitte'in birkaç yıl önce, *La Religieuse* (Rahibe) yasaklandığında ettiği laf gibi bu da: "Biz yapılmasını değil, sadece dağıtımını yasaklıyoruz." İşin en tuhaf yanı da, bu adamların gerçeği olduğu gibi söylemeleri. Televizyonda yine, Fransa'daki başkanlık seçimiyle ilgili yayınları izleyeceğiz; ben bu yayınlan, eskinin komik

filmlerini seyredermiş gibi seyrediyorum, kendi sağlığıma böy-lesi iyi geliyor. .

Böyle konuştuğumda bana, "Ah! Mizah yapıyorsunuz... " diyorlar. O sözcükten nefret ediyorum. Nefret ettiğim bir başka sözcük daha var: "yergi". Voltaire'de bile iyi olan, içinde yergi olmayan sayfalardır. Sinema yergici olamaz, edebiyat da olamaz. Yakınlarda, rejim aleyhtarı birinden söz ediliyordu, yanılmıyorsam Delfeil de Ton'du aktaran -televizyonda çok iyi sunuculuk yapabilir, *Ob-servateur'de* yaptığından daha iyi yapar o işi-evet, Delfeil bir Sovyet rejim aleyhtarından söz ediyordu; bu adamın Olimpiyat oyunları süresince ortalıkta dolaşmasını yasaklamışlar. Ne var ki bu rejim aleyhtarı tek bacaklı, iki kolu da yok, tekerlekli küçük bir arabaya çakılı durumda ve bütün bunlar yetmiyormuş gibi bir de ortalıkta dolaşması engelleniyor. Ben kalkıp da bunu söyleyince bana, "Ah! Siz kara mizahtan hoşlanıyorsunuz..." diyorlar, ama Rus polisini ve adamın durumunu unutuyorlar. .

İşte bunun için, gülmek yasaklandığı için toplama kampları üzerine yapılmış büyük film yok; bir tanesi dışında, sanıyorum Polon- . ya filmiydi, Lubitsch'in 1946'da gösterime giren *To Be or Not to Be* (Olmak ya da Olmamak) adlı filmiydi. O filmde, perdede ne zaman bir Alman görünse insanlar gülüyordu. İki-üç yıl önce yayımlanan bir kitap vardı, o da fena değildi: Lacaze'ın *Le Tunnel'i* (Tünel). Toplama kampları hakkında yazılmış, içinde homoseksüellikten söz edilen ilk kitap; insan okurken, söz konusu olan şeyin bir toplama kampı olduğunu, korkunç, dehşet verici olduğunu unutuyor. Reno-ir bundan bir film çıkarabilirdi, *La Grande Jllusion'undan* (Harp Esirleri) çok daha güçlü bir film olurdu.

C.D.: Kaçan Kurtulur (Hayat) *filminin sonunda, Jacques Dut-ronc'un canlandırdığı, adı Godard olan ve kendisine araba çarpan bir kişi görüyoruz. Tabii ki* Serseri Aşıkların *sonunu,* Çılgın Pierrot' *nun ölümünü hatırlatıyor bu bize... Ama burada farklı bir şey var, bu belki de Godard'ın ölüp ölmeyeceğini bilemediğimizden ileri geliyor. Zaten, söylediği de şu: "Olmek üzere değilim herhalde, bütün yaşamım gözlerimin önünden geçmiyor..."*

Godard: O lafı biraz aptalca ediyor. ..

C. D.: <°lüyor mu peki?

Godard: Bilmiyorum. Bazen kurguya bir ölüm sahnesi sokmak bir filmi bitirmenin en basit yoludur. Böylelikle insanlar filmin bittiğinden emin olurlar. Ama aslında öyle olmayabilir, film sürebilirdi. Orada öyle olması bir rastlantı. Küçük kızı da öldürebilirdik, müzisyenlerin önünden geçen de o olurdu... Kaza pratik bir çözüm, senaryoya koymak zorunda değilsiniz, oysa Faulkner'da ya da Dos-toyevski'deki gibi bir cinayet söz konusu olsa, senaryoda bulunması gerekir. Kazanın, filmin geriye kalanıyla ilgili olması gerekmez.

C. D.: Birkaç yıl önce size bir araba çarptığında, ölüm hakkın-daki düşüncenizde bir değişiklik oldu mu?

Godard: Hayır, ölümü düşünmedim; sersemlemiştim, hiçbir şeyin farkında değildim. Daha sonra, iki-üç yıl hastanede kendimi yeniden eğittim, benim kendi iç savaşım oldu o; başkaları Vietnam' da savaştı, ben de hastanede. Şu ya da bu şekilde benzeri bir şeyin başıma gelmesini istiyordum; insanların hapishaneye girmek, her şeyi durdurmak, sonunda kendi yakasına kendisi yapışmak zorunda kalmadan biraz soluk almak istemesi gibi. Hastalanmak istiyordum.

Herkesin dediği gibi, budabir deney oldu. Başkaları için bu bir savaş olabilir, büyük bir aşk ya da müthiş bir iflas olabilir, bir kadın için bir çocuk doğurmaktır belki... Bana çok ilginç geldi. İnsanlar genel olarak hastanede bulunmaktan hoşlanmazlar; tabii ki gidecek bir yeri olmadığı için yatacak bir yatak arayanların dışında; maddi zorunluluk nedeniyle olmasa bile, benim için de aynı durum söz konusuydu. Her neyse, hastanedeyken hiçbir hastanın, daha hafif bir hastalık da olsa, kendi hastalığını bir başkasıyla değişmek istemediğini gördüm. Boğazında tüple duran insanlar, kamında tüp bulunan yandaki hastanın yerine hiçbir şekilde geçmek istemiyorlardı. Herkesin tüpü kendine, herkesin hastalığı kendineydi.

Babamı tanımadım ama doktor olduğunu biliyorum, belki de bunun için hastalıktan korkmuyorum; sağlıktan söz edeceksem, hastalık görüntüsünü kullanıyorum hep, tersini yapmak aklıma gelmiyor. Hastanedeyken doktorlarla tartışmaktan çok hoşlanıyordum. Tabii buna onlar da yanaşıyordu, çünkü tanınmış biriydim ben; kendi kendilerine, "sanatçı

kaprisi," diyorlardı herhalde; hastalığımın seyri hakkında konuşsalardı, çok canım sıkılırdı. Sonuç olarak bütün bunları, yaptığım çok ilginç bir yolculuğu hatırlar gibi hatırlıyorum. Çektiğim ağrıları hiç hatırlamıyorum; o kadar sersemle-miştim ki acı duymadım herhalde; inleyip inlemediğimi o sırada yanımda bulunanlara sormam gerekir, ama inlediğimi sanmıyorum.

C.D.: Kaçan Kurtulur (Hayat)Va, *Marguerite Duras'tan alınmış başka bir cümle duyuyoruz bir ara:* "Her an dünyanın sonu..."

Godard: Evet, *Le Camion'dan* (Kamyon) alınma bir cümle, küçük kıza, genç kıza söylettiğim bir cümle. Evet, her an dünyanın hem başı hem de sonu, belirli bir dünyanın; dünyanın sonu ve başlangıcı. Amerikalılar diğerlerinden güçlüyse, işte bunu yaşayıp durdukları için, sonu ve başlangıcı yaşadıkları için güçlüler; dünyanın en güçlü endüstrisine sahipler ama bu endüstri aynı zamanda en çok iflasın yaşandığı endüstri; Renault'nun yarın çorap üretimine geçeceğini aklımızın ucuna getirmeyiz, oysa Amerika'da, iş yürümeyince bezelye konservesi ya da mobilya üretimine dönülebilir, hep istim üzerindeler. .. Yapım, yıkım ve sil baştan. En güçlü onlar, Ruslar bir yana; Ruslarda bir uçsuz bucaksızlık var ki başlangıca ve sona sahip olmaktan bağışık tutuyor onları.


Nathalie Baye *Kaçan Kurtulur (Hayat)*'ta.

C. D.: Erkekler ile kadınlar arasında da her an dünyanın sonu

mu?

Godard: Biliyor musunuz, aradaki farkı pek anlamıyorum ben... Tabii erkek olduğum için, yaptığım filmlerin erkek oyuncularıyla benim aramda bağ kuruyorlar. Bu hep böyle oluyor: Yahudiyseniz ve bir Yahudiyi sahneye

koymuşsanız, onunla sizin aranızda bağ kurarlar ve bu böyle sürüp gider... Ama Yahudiler ile Naziler üzerine bir film yapacak olsam, düşüncelerimi her iki tarafın da ağzından verirdim; diyaloglarımı kadınlara ya da erkeklere söyletirken onların kadın ya da erkek olduklarını o anda hiç aklıma getirmedim.

Amerika'dayken, hem Robert de Niro'ya hem de Diane Kea-ton'a önerdiğim bir tasarım vardı, belki biraz ütopikti: Onlardan aynı kişiyi canlandırmalarını istedim. Hiçbir şey anlamadılar... Oysa ben bunu hep yaptım, çocuklarla programlar hazırladığımda bile... İçinde bulundukları durumda oyuncuların sahici olmalarını sağlamaya çalışıyorum hep. Hayal gücüm yok benim, onları oldukları gibi filme almaya çalışıyorum - bu da, kendilerine ödenen paranın karşılığında onlardan istenebileceklerin en azı. Tam istediğim gibi olmazsa, biraz değişiklik yapıyorum, tonlamayla oynuyorum... Önemli olan, onların hayatta da aynen öyle olabilmeleri.

C. D.: Birbirlerinin yanından dokunmadan geçer gibi...

Godard: Evet, bu herkesin her zaman yaptığı şey... Ama ben hareketleri de hesaba katmaya çalıştım. Şöyle bir film yapmak isterdim: Çekime biriyle başlıyorsunuz, bir tekel bayiine giriyor ve kamera asıl oyuncunun üstünde sabit kalacağına, sigara alıp çıkan bir başkasını izliyor, sonunda asıl oyuncuya bir yerde yine dönüyor; böylelikle herkese aynı gerçeklik ölçüsünde eşit davranılmış olur. İşte filmde biraz bu var, onun için ikinci bir adı daha var: "Hayat".

Bakan olsaydım, şöyle derdim: "Bu yıl elli oyuncu, yirmi de yönetmen seçeceğiz, her bir yönetmen sadece bu oyuncularla çalışacak." Böylelikle, iş ortaya çıkınca herkes bütün Fransa'yı görebilirdi. Bugün sinemanın neler yapabileceğini kimsenin havsalası almıyor; İkinci Dünya Savaşı öncesinde ve sonrasında biraz düşünüldü, ama orada kaldı. Mali bir sorun bu: 50 milyon dolara mal olan bir film söz konusuysa, bu paranın ancak yüze üçü filmin kendisine harcanıyor. Şu da var ki Coppola, *Apocalypse Now'ı* (Kıyamet) çevirirken, Saygon elçiliğinin kırk beş dakikada harcadığı parayı iki yıl kullandı...

C. D.: Nathalie ile Dutronc'un kavga ettikleri bir sahne var, Na-thalie, içeri giren Isabelle'e dönüp, "Ancak karşılıklı tokat/aştığımızda birbirimize

dokunuyoruz..." diyor. Peki aşk, onayeryokmu?

Godard: Evet, Anne-Marie Mieville'in bir sözü o... Bundan sonra çekeceğim filmde bol bol aşk olacak ... Bu daha ilki, burada iş konusu üzerinde fazla durdum.

Oysa şimdiye kadar âşık olmadan çalışmadım hiç; içimden oynaşmak gelmezse, orospu rolü oynayan oyuncuyu çekemem; içimden birini öldürmek gelmezse bir katili çekemem. Kadınlara gelince, benim çıkardığım kadar iş çıkaramıyorlarsa ya da bulundukları yerde benimkine eşdeğer iş çıkaramıyorlarsa, ortak sorunlarımız yok demektir, o zaman ne söylenebilir ki? Eğer aşk ilişkileri yolundaysa, iş ilişkileri de yolunda gidiyor demektir; değilse, bir şey yapmaya olanak yoktur. Benim için bu böyle oldu, tanıdığım birkaç kadından ayrıldım, çünkü artık birlikte çalışamıyorduk. Oysa aşk durulunca iş devreye girer. Bürolarda çalışmasalardı erkeklerin dörtte üçünün erkekliği uyanmazdı. Cinsellik çok büyük bölümüyle iş hayatının içindedir, Kissinger bile söylüyor bunu.

C. D.: Filmde hem çok katı hem de tuhafbir sahne var. Bir patron, odasına memurlarından birini ve de iki fahişe çağırarak onlardan bir çeşit aşk zinciri oluşturmak için yararlanıyor. O sahnede, erkeklerin cinsellik anlayışı konusunda çok korkunç düşünceler uyanmasına yol açıyorsunuz...

Godard: Evet, benim düşüncem bu, yadabir bölümüyle bu.

C. D.: Her şey, patronun sanki bir şey yaratma, hayal kurma yeteneği yokmuş gibi sürüp gidiyor. Sanki hiç durmadan kendine özgü düşleri yineliyormuşçasına...

Godard: Çünkü ne aşk var ne de iş. Artık iş yok, çünkü yapılan şey mekanik bir yinelemeye dönüşmüş; iş olmadığına göre artık ateş de yok, mademki ateş yok, aşk da yok artık... Tersinden de söylenebilir bu, o zaman tersine zincirleme yapılmış olur: Ateş yok, öyleyse enerji yok; enerji yok, öyleyse iş de yok... Fabrikalardaki imalat zincirine benzer bu. Filmdeki patron, genç işçilere emirler veren bir ustabaşı gibi davranıyor; benzeri şeyler aile içinde de olabilir, duruma göre tabii. Ortaya herhangi bir iş çıkaran insan, o işi


Jacques Dutronc ve Nathalie Baye *Kaçan Kurtulur (Hayat)*'ta.

neden yaptığını artık bilmiyorsa, o andan itibaren kendini ve yapmayı bildiği şeyi durmaksızın yinelemeye başlar. Ben, yaşamımı sürdürebilmenin tek çaresi olarak, bildiğim şeyleri öldürme tehlikesini göze alıyorum. Buna sinema alanında biraz olanak var, ama politikada böyle bir olanak göremiyorum.

C. D.: İnsanlar belki de neyi sevdiklerini tam olarak bilemedikleri için hu tehlikeyi göze alamıyorlar...

Godard: Bütün bunların nedeni, daha anaokulunda yazılı metinle burun buruna gelmemiz. Yazılı metinlerden, öngörüldüğünden başka biçimde yararlanma düşüncesi bir tehdit havası yaratıyor; demek ki böyle bir olanağın varlığını insanların öğrenmeye niyeti yok ve bizler belleğe sahip, dolayısıyla da yineleme yetisi olan hayvanlar olduğumuzdan, düşüncelerimizi değiştirebilmek için bir şeyi en azından otuz-kırk yıl yineleyip duruyoruz. Gördüğümüz filmler hep aşk üzerine, iş üzerine değil; dahası, *La Banquiere'* deki (Kadın Banker) Romy Schneider'le, hiçbir insan gerçeğini içermeyen bir pomo film arasında seçim yapabilme olanağının bulunması çok korkunç bir şey. Çalışan insanları göstermekten korkuyorlar, onun için de aşk gösteriyorlar. Ama o filmlerdeki aşk, işlenmiş bir aşk değil. İşte bu yüzden Belmondo benimle Mesrine[10] konusunda bir film yapmaktan korktu: Mesrine, yaptığı işe hakkını vermeyi en iyi bilenlerden

biriydi. Aşk ve iş birbirine bağlıdır. Zaten aşk *yapmak* demiyor muyuz? Demek ki aşkın içinde iş kavramı da var.

C. D.: Filmde, mesleği fahişelik olan Isabelle var. İşin aşk yönünden çok, iş yönünü canlandırıyor -yani onun mesleğinde...

Godard: Isabelle'in parayla ilişkisi ticari. İşini yaparken bir vantilatör satıcısından daha fazla alçalmıyor... Para, beden ve iş arasındaki ilişki bakımından fahişelerin öteki insanlardan daha sağlıklı bir ilişki içinde olduklarını düşünüyorum. Erkeklere gelince -başka biriyle ilişkileri olmadığı için o kızları görmeye gidenlerin dışında-başkalarına o şekilde söyleyemeyecekleri bazı şeyleri söyleyebilmek için bin papel ödeyenler çoğunlukta; insan hayatta kimseye o şekilde "Soyun!" diyemez. Kullanılan dil önemlidir. Başka toplum-larda başka usuller vardır herhalde, ama bizimkinde fuhuş, alıp verilen paranın nesne değil de özne satın aldığı tek alandır. Genel olarak alışveriş ilişkilerinin bir yakın planıdır bu.

Şimdiye kadar yapılan filmlerin dörtte üçü kadınlardan nefret eden erkeklerce yapıldı; beyaz ırktan erkeklerin çoğu zaten kadınlardan nefret eder. Ben de işe böyle başlamak zorunda kaldım, ne var ki kadınlar olmadan sinema yapılamıyor, dolayısıyla onlarla zorunlu olarak ticari ilişkiye girdim, sonra da bu duruma alıştım. Bana göre, film yapmak, kadınlarla daha sağlıklı ilişki kurmanın aracıdır, aynı kapının altından geçiyoruz, ortak çalışma...

C.D.: Şimdi neyapacaksınız?

Godard: İki tasarı var, biri Mozambik'te, öteki Kaliforniya'da. Bir üçüncüsü de Rolle'da, Fransa İsviçre sınırında. Mozambik, görüntü hammaddesinin bulunduğu yer. Eşine rastlanmaz konumda bir ülke, şöyle ki: Oradaki insanların yüzde doksan sekizi anaokuluna henüz başlamamış çocuklar gibi; gözleri görüyor ama hiç görüntü görmemişler, gözleri var ama kod kavramından yoksun, hiç kartpostal görmemişler; sokakta bir ok gördükleri zaman bunun ne anlama geldiğini, sağa mı, yoksa sola mı gidileceğini bilemiyorlar. Kalifomiya ise işlenmiş, incelmiş üründen de ötede. Hammadde artık ortadan kalktı. Mozambik'le ilgili o tasarıyı gerçekleştiremez-sem, Kalifomiya'dakine de girişemem. Filmler bağ kurmaya hizmet etmeli. Kişisel ilişkilere kendimizi o kadar kaptırmışız ki,

tabii herkes için geçerli değil bu, öyle insanlar tanıyorum ki böyle bir sorunları yok, Dany Cohn-Bendit'in ya da Anne-Marie Mieville'in hiç güçlüğü yok örneğin, kendilerini herkesle eşit düzeyde görüyorlar, kahve garsonlarıyla ne kadar rahatlarsa, Windsor Düşesi'yle de o kadar rahatlar. Ben hiç de onlar gibi değilim, o rahatlık yok bende; ya sıkılgan ya sıkıntılı ya da hırçınım. Buna karşılık, yaptığım filmler gördüğünüz gibi. Ama bunun bir işe yaradığı yok, oturup birine açamam bunları.

C.D.: Marlon Brando'ylafılm yapacağınız söyleniyor.

Godard: Yakında değil. O tasarı, adı 'The Story” (Öykü) olacak ve kaleme alınmadan önce Coppola'nın şirketiyle anlaşmalı olarak filme alınacak olan bir senaryo. Buradaki düşünce, kozayı yapmadan kelebek yapmak. Senaryo filme alındıktan sonra, Brando gibi büyük bir yıldızla karşılaşırsak ve bana, "Senaryoyu okuyabilir miyim?" derse, "Hayır, okuyamazsınız ama seyredebilirsiniz,” diyeceğim; böylelikle, söylenecek bir şey kalmadığında konuşmayı sürdürmek zorunluluğu olmayacak.

C.D.: Geç oldu, eve gidip çocuklarımı görmem gerekiyor.

Godard: Çocuklarınız mı var? Ben de birkaç tane satın alsam ne iyi olurdu. Olanak bulsam bir-iki çocuk alırdım... Bir sinemacı için iyi bir televizyon çalışması olurdu bu, Tayland'a giderdik, çocukları orada satıyorlar, o alışverişin nasıl yapıldığını filme alırdık. Satın alınmış o çocukları ne yapacağımızı bilemezsek, onları bizden satın alacak televizyon seyircileri çıkardı. Ben, yaygınlaştırılmış, sürüp giden, yayınını hiç kesmeyen bir televizyon programı olsun isterdim.

1

Fransız Komünist Partisi yanlısı Confederation Generale des Travailleurs (Genel İşçi Konfederasyonu). *-çn.*

2

Eski frankı yeni franka çevirmek için iki sıfır atmak gerekir. *-ç.n.*

3

Edebiyatçı ve orta kanat milletvekili. -ç.n.

4

Comites de Defense de la Republique (Cumhuriyet'i Savunma Komiteleri). -ç.n.

5

Theâtre National de Paris (Paris Ulusal Tiyatrosu). *-ç.n.*

6

SDS: Sozialistischer Deutscher Studenbund - Almanya Sosyalist Öğrenci Federasyonu. -ç.n.

7

Parti Socialiste Unifie - Birleşik Sosyalist Parti. -ç.n.

8

Fransızcada falcı *(voyant)* sözcüğü *voir* (görmek) fiilinden türemiştir. --ç.n.

9

Societe Française de Publicite - Fransa Reklam Kurumu. -ç.n.

10

Ünlü bir Fransız gangsteri. *-ç.n.*

Kopuk Söyleşiler

(1980)

Adını bulmak zaman aldı... Ad koymanın önemli olduğunu düşünüyorum; işi yapacak olan için belki daha da önemli bu, çünkü sevdiği bir ad bulunca kendine bir yön seçmiş, bir şeyi belirlemiş oluyor insan... Sonuçta ad, film için bir yerleşme yeri, bir bakıma onun vatanı gibi. Ve bu filmin iki adı varsa, bu belki de bir ortak yapım olmasından... Sizin anlayacağınız, ben hem İsviçreli hem de Fransı-zım, sınırın iki yanında da oturmak durumundayım; tek değil, iki sınıra birden yakın yaşayan biriyim, buradayken buraya, oradayken de oraya yabancıyım ve hep sınırın bir yanından karşı yanına geçmem gerekiyor; bu bir bakıma sinemada da böyle ve bu durumdan da hoşlanıyorum; iletişim denen şey bu, geçip gitmek, çakılıp kalmamak. Film ya da iletişim, bir yerde olmak ve oradan bir başka yere gitmek değil. İnsanoğlu bugün bile bir yerden başka bir yere giden biri; bir yerde kalan, daha sonra da başka yere giden kişi değil... Yolculuklarda yolculuk süresini hiç kaale almayan insanlara hep şaşmışımdır, oysa benim için bu süre yolculuğun özüdür. Yolculuk süresi ya da havaalanında geçen iki saat, ne kazanılmış ne de yitirilmiş zamandır, bana göre. Sonuç olarak, insan bir o kadar daha yaşamış oluyor ve iletişimin bu kadar yaygınlaştığı günümüzde, bu süreyi yok sayan insanlar bulunması beni şaşırtıyor. Zaman bu insanlar için ancak katılaştığında -böyle denebilirse eğer- ya bir yer-

► Temmuz 1980’de Avignon'da yapılan söyleşi, *Cahiers du Cinema*. no. 316, Ekim 1980.

den hareket edildiğinde yadaoraya varıldığında varlığı duyulan bir şey, ikisi arasında yok. Bense, var olan şeyin işte bu *ara* olduğunu düşünüyorum. Filme iki ad birden koymak belki de ona ticari ve klasik bir başlık koyma isteğinden kaynaklanıyordu: "Kaçan Kurtulur” bir formüldü, ama aynı zamanda onu "hayat", "sevinç", "gökyüzü" ya da "tutku" olarak ya da bunlara benzer bir sözcükle adlandırmak da istiyordum.

Çifte ad koymak aynı zamanda, kendiliğinden doğacak bir üçüncü ada zemin hazırlamak demekti, her seyirci filmin montajını kendine göre yapabilir, ona oldukça kesin ve biraz esnek, biraz da çelişik nitelikler

verebilirdi. Sanıyorum ki yaptığım bütün filmler, kafamdaki sinema birazıyla bu filmin içinde. Sinema art arda gelen iki görüntü değil, birinci görüntü artı bir başka görüntüdür; bu iki görüntü de bir üçüncüyü oluşturur; bu üçüncü ise seyircinin filmi gördüğünde oluşturduğu görüntüdür. ..

Başka sinemacılarla teknik sorunları artık neden konuşmadığımı, bunu neden başaramadığımı anlayamıyorum... Bunun için de çok atıp tutuyorum; çok kötü şeyler söylüyorum onlar hakkında, ne yapayım, onları biraz etkilesin, beni de çok daha ileriye gitmeye zorlasın diye, ya da televizyon adına bir görüşme yaptığında amatör bir sinemacı benimle konuşsun diye yapıyorum bunu. Sinema hakkında normal yoldan konuşulamıyor, müzisyenler arasında da durum aynı mı, merak ediyorum, ressamlar da mı aynı? Sanmıyorum... Bilimciler ya da bir yönüyle bilimciler, Pasteur enstitüsündeki bir araştırma grubu ya da o enstitüden iki kişi... hatta bir tek kişi hep aklıma takılmıştır. Birlikte bir çalışma yapıyorlar ve bir yıl, iki yıl sonra, buldukları şey hakkında bilimsel bir bildiri yayımlıyorlar. Bilim alanında iş buraya geldiğinde ortaya bir çarpıklık çıkıyor sanıyorum, çünkü bu insanlar bir şeyleri gören, üzerinde uygulama yapan, sonrasındaysa bunu sözle ifade eden ve yazınsal biçimde kaleme alan kimseler; oysa sağladıkları ilerlemeyi ya da gözleriyle gördükleri gerçekliği sonradan kaleme aldıklarında, geçip gitmiş, bütünüyle değişmiş bir şeyler çıkıyor ortaya...

Bu filmde anlatım olarak pek büyük bir şey yok, ama izlenim yönünden oldukça yüklü. Basit bir kelime oyunu değil bu, anlatım plastik alanda önce izlenimden geçiyor, insan kendini edindiği izlenimlere göre anlatıyor ve bu daha sonra belirli bir yankı uyandırıyor, siz ise kendinizi anlatmak gereksinmesi içindesiniz ama bunu o sırada başka bir işiniz ya da yapacak başka bir şeyiniz olduğu için yapmak istemiyorsunuz; bu yansımayı yükleniyorsunuz, aynca birçok izlenim birikmiş içinizde ve bunlar birbirine karışıyor... Daha çok bir ressam ve bir tüccar gibi çalıştığımı söyleyebilirim... Çoktan beri ne film ne de geleneksel film piyasası denen piyasaya kurgusal film yapmıştım; yaptığım, araştırma denebilecek şeylerdi. Sinema ve televizyon alanında, sanayi dalında -otomobil, ilaç- olduğu gibi araştırma kuruluşları yok; on milyar franklık iş hacmi olan büyük bir şirket, bütçesinin yüzde üçünü, yüzde dördünü ya da yüzde

yirmisini araştırmaya ayırmıyor. Ben işte bunu yapmaya çalıştım en azından, çünkü yapmam gerekiyordu...

Bu film ise biraz ticari bir girişim: Gidip bir Amerikalı yapımcıyla görüştüm, gelecek yıl Cannes Film Festivali'ne katılacak bir film için hangi oyuncuların, üç yüz milyon eski frank civarında harcama yapabilmek için hangi finansman kaynaklarının bulunabileceğini sordum kendisine. Buna dayanarak da kendime bazı yükümlülükler saptadım, filmin içine ne koyabileceğimi, ne söyleyeceğimi düşündüm. Ben bir şeyler anlatma isteği duyuyorum, hep kendimden yola çıkıyorum. Dayandığım mantık, gördüğüm şeylerden hareket etmek; kimseyi görmezsem, en yakınımda olana bakıyorum, ki bu da benim; sorun, bunun az da olsa bir kesimi temsil edip etmediğine karar vermek: Başkalarından çok farklı mıyım, değil miyim? Ve safça şunu düşünüyorum: Fransa'nın kapladığı alanda benimle aynı sorunları paylaşan en az 200-300 bin kişi vardır. Ve onları düşünüyorum. Onlara ulaşma olanağım yok, çünkü beni onlara ulaştıracak dağıtım ağları yok, ama üretim düzeyinde buna olanak var; ben de öyle yapmayı düşünüyorum. Dutronc bana filmde ne olduğunu sorduğunda, birden bir şeyler bulmam gerekti, bulduğum ise bir insandı, insanlardı, bir konuydu. Konu peşinde olan ressamlar gibi; bu onların işe koyulmasını engeller, belli belirsiz bir konu vardır kafalarında, ama henüz tam olarak biçimlendiremiyor-lardır ve bana göre bu konu biraz da üretim aşamasında yaratılmalıdır... Benim kafamdaki düşünce, bir yerlerden dönen ya da başkalarının onun döndüğünü söyledikleri bir kişidir, ama aslında bu baş-



Dere Tepe Fransa.

ka bir gidiştir. Belki de birçok delikanlının, delikanlılıktan önceki yaşlardaki gencin sorunudur bu: İnsanın hem kendini bulmak hem de yeniden yola çıkabilmek için o sırada nerede olduğunu saptamasının gerektiği anlar...

Bir tek gidiş ve bir tek dönüş yapmak değildi söz konusu olan; üç ayn ritim oluşturmak gerekiyordu. Bir yüksek hız vardı, Nathalie Baye'ın oynadığı, goşizm kalıntıları taşıyan entelektüelinki (böyle açıklamak gerekiyor, ki biraz yazınsal olduğu için bu sözü çok sevmiyorum), yaşamı orta hızda geçen bir başka kişi vardı; onun için önemli olan yaşamak için

yemek, yemek için yaşamaktı, satın almalı ve satmalıydı (ticaretin tanımı, çok ağırlıklı bir şey). Bu mantık içinde en gerçek kişi, insanların hayat kadını ya da orospu dediği kişiydi, çünkü o yakın plan çekimiyle, hatta abartılı verilecekti, ama abartmanın, çizgiler ve resim net olursa abartma sayılmayacağı da söylenebilir. Daha sonra, erkeği canlandıran kişi vardı, ki bu biraz bendim, ama yine de tam olarak değil; kendi kişiliğiyle Dutronc o kişiliğe düşündüğümden daha fazlasını kattı, bu da filmden oldukça korkmasına yol açtı, o kadar ki, o kişiyi gelip Cannes'da savunmaya cesaret edemedi; yerinden pek kımıldamayan bir tip Dutronc. Sonuç olarak, bütün ilginç kişileri kadın olan bir film, güç olarak daha belirli, daha farklı kişiler...

Yavaşlatılmış çekimler konusunda çocuklarla, erkeklerle ifade ettiğim bir şey var; benim şimdilik vardığım bir sonuç bu; bu sonucu -ki ondan bir roman çıkardım- sinemacılarla bilimsel bir örnekten. bir laboratuvar deneyinden yola çıkarak tartışmayı çok isterdim... Bir başka ritim arayıp bulmak takıldı kafama, o ritimle sinema, yaşamın kendisini gösterecekti, oysa biraz yapay kaçan, saniyede 16 ya da 24 karelik ritim kullanılmaktaydı. İkisi arasında başka ritimler de var, ama hepsi ölü ritimler bunların, çünkü sessiz sinemada bu ritim değişiklikleri elde ediliyordu, bunun da nedeni Langdon, Chaplin, Keaton gibi büyük oyuncuların aynı zamanda büyük yönetmen olmaları ve bu farklı ritimleri oyunlarıyla vermeleriydi...

Bugün ritimler arasında bir fark yok, öpüşürken, arabaya binerken ya da ekmek alırken hep aynı ritim. Ben sonsuz ritim dünyala-n olduğunu düşünüyorum; sinema bugün büründüğü ticari nitelikle bu dünyalara, büyük bir konu yakalamadan kolaylıkla giremez, işin güç yanı bu; beni de bu yanı ilgilendiriyor. *Dere Tepe Fransa*'da, sezgiyle yakaladığım bir şey vardı, bunu fazla ileri götürmüyordum, çünkü meslektaşlarla tartışmam, onların da bana kendi deneyimlerini aktarmaları gerekiyordu. Sinemanın ve televizyonun teknik olanaklarını birbiriyle bağdaştırarak yavaşlatılmış çekimler, ritim değişiklikleri yapıyorduk, ki ben buna daha çok ayrıştırma diyorum. Bir erkek, bir de kız çocuğuyla çekim yapıyordum ve çekim hızını değiştiriyordum: Yarı ağır, yarı hızlı, farklı bir sürü olanak vardı. Saniyede yirmi beş karelik hızla alınmış bir hareketi (ki bu çok büyük bir hız değil, elinizdeki parmak sayısının beş katı, yani düşünebileceğiniz bir hız)

dondurduğunuzda, onu dondurma biçiminize bağlı olarak birdenbire milyarlarca olanağa sahip olduğunuzu, size bu milyarlarca olanağı sunan yirmi beş resim arasında her türlü değişik seçimi yapabileceğinizi görüyorsunuz. Bundan çıkardığım sonuca göre, ritim değişikliği yapıldığı zaman bir kadının hareketleri, örneğin ekmek alırken yaptığı hareketler çözümlendiğinde, o kadının hareketlerinin bir sürü farklı dünyayı içerdiği fark ediliyordu, oysa küçük erkek çocuğunun ağır çekimleri hiç de ilginç değildi, resimleri donduruyordunuz ve her iki donduruş arasında sonuç olarak hep aynı yönlendirici çizgi vardı. Oysa kız çocuğunda, son derece basit film hileleriyle saniyenin üçte biri kadar zamanda derin bir sıkıntı ifadesinden birdenbire sevinç ifadesine geçiyordunuz, gerçek birer canavardı o yumurcaklar... Ve ben, bazı kuramları bilen, bilimsel yanı olan biri olarak bunların daha çok parçacıklar ve farklı dünyalar, her seferinde farklı biçimde ortaya çıkan ve birinden ötekine bir dizi patlamayla geçilen galaksiler oldukları izlenimini alıyordum, erkek çocuğunun hareketi başlangıcından itibaren bir dalga hareketi izliyordu, bu da dondurulduğunda o hareketleri plastik açıdan daha az ilginç kılıyordu...

Yaptığım filmlerin ticari başarı kazanmamasına karşın yaşamımı sürdürebilmeyi gerçekten çok büyük bir talih olarak kabul ediyorum. Adınız bilinirken, gazetelerde geçerken bunun böyle olması beni çok şaşırtıyor; hiçbir filmimi görmedikleri halde gümrükçüler bile tanıyor beni ve kendi kendime, *Star Wars (Yıldız Savaşları)* ya da ona benzer başarılı filmler yapmadığım halde bunun nasıl böyle olduğunu sorup duruyorum. Bir kez, bir tek başarılı film yaptım ben, ya ötekiler... Bu son film için öyle olmayacağını ümit ediyorum ya da normal başarı kazanan sıradan bir film olacak... İnsan sıradan bir yaşamı olsun istiyor, ama içimizde güçlü bir ben var... Ben sporu çok seviyorum ama o işi biraz gevşettim, çünkü normal olarak sürdürmek çok zor oluyor. Gençliğimde aksatmadan yüzdüğümü, tenis, futbol oynadığımı hatırlıyorum. Sinemada da aynı şekilde davranmak isterdim ama insanı *Yıldız Savaşları'm* yapmaya zorluyorlar. *Serseri Aşıklar'ı* ya da *Kaçan Kurtulur (Hayat)'ı* yapacak olursanız, sizi Cannes'da bir ödül almaya zorluyorlar, çünkü o ödülü kazanmadan filminiz piyasaya çıkamaz. Tam ortada duran, tam ortaya yerleşmiş biriyim ben ve ister tam amatör olsun, ister tam profesyonel, iki karşıt uç şimdiye kadar hep benden nefret etti. Amatör olarak profesyonellerle, profesyonel olarak da amatörlerle mücadele ettim hep, hatta İsviçreli olarak Fransızlarla...

İnsan çok yalnız olunca, yaptığından tam emin olamıyor; bazı anlarda kendine güvenmek gerekiyor oysa, bir ressamın birden becerilerine bütünüyle sahip olduğunu hissedip dört yıl önce yapmaya cesaret edemediği şeyleri resmetmesi gibi, insanın kendine mal ettiği tekniklerden emin olması gerek. Rubens ya da Van Gogh daha önce kendileri için sorun olan ve cesaretlerini kıran bir şeyi birden tuvallerine geçirirler. Bunu büyük bir cesaretle yaparlar, çünkü bir şeyin kendilerini yönlendirdiğini hissederler, bir sporcunun belli bir anda dünya rekorunu kırması gibi, rekoru kırması, tekniğini iyi kullanmasını, güzel bir atlayış yapmasını engellemez; zaten bu konuların oldukça az tartışıldığını görüyor, bunun suçunu da iletişim araçlarının konuya hiç el atmamasında buluyorum.

Fahişelik konusunda örneğin, kendi kendime çok yanılmadığımı söylediğim zaman görece bir rahatlık kapladı içimi, çünkü Gre-noble'lu fahişelerin mahkemede yargıcın önünde söylediklerini duymuş, az da olsa bıçaklanma olasılıklarının bulunmasının onları nasıl korkuttuğunu görmüştüm, oysa sinemanın insanlara ne gibi bir kötülük yapabileceğini bir türlü anlayamıyorum, sinemada hiçbir tehlike yok. Olup bitenleri gördükten sonra... bunun, görebileceklerimin en azı olduğunu düşündüm; kendi kendime, "Bunları göstermeyi çok isterdim ama göstermesini çok iyi bilmiyorum ve bukonuda çok yalnızım," dedim. Aslında beni ilgilendiren bir konu bu ve Fransız sineması Fransa'da en büyük yenilgiyi pornografi konusunda yasa çıkarıldığı ve ilgisizlikleri yüzünden sinemacıların pornografinin gizli kapaklı kalmasına izin verdikleri an aldı. Benim filmimde de popolardan ve öpüşen insanlardan geçilmiyor, ama ben ne birini ne de ötekini filme almasını biliyorum, alabilmeyi isterdim. Ressamlar zaman zaman şunu ya da bunu yapmaya cesaret ederler, ben de zaman zaman dönüp resmi inceliyorum, belki de söylediklerimi yapmaya cesaret bulabilmek içindir. Sinemanın bugün resmin sahip olmadığı bir güce sahip olduğunu düşünüyorum, çünkü Van Gogh'un ya da Rubens'in bir tablosu ancak Teksaslı bir milyarderin evinde var, öteki insanların evinde değil, onlar o tabloyu görmüyorlar, reprodüksiyonunu görüyorlar ve gazetecilerin o tablo hakkında söyledikleri şeye göre gidip satın alıyorlar onu, ama resmin aslı hiçbir zaman karşılarında değil. Sinemanın güçlü olduğu yan işte buydu, bu gücünü hâlâ da koruyor, kullandığı teknik araçlar ne olursa olsun...

Sinemada bugün yazı kullanılmasının büyük ölçüde zararlı olduğunu düşünüyorum, insanları tedirgin edeceğine onlara rahatlık sağlıyor, oysa görüntü o rahatlığı vermiyor, görüntü ne bir şeyin tarafında ne de ona karşı, bir rastlaşma ânı o, iki trenin karşılıklı geçtiği bir gar, daha fazlası değil ve bundan korkuluyor, çünkü insanların gözünü açıyor, görmelerini sağlıyor onların. Çocuk dünyaya geldiğinde işe görmekle başlıyor, şaşkınlık içinde ona buna dokunuyor biraz, sonra zamanı geliyor "baba", "ana" sözcüğü çıkıyor ağzından ve bazı belli sesler. "Ana" sözcüğünü fonetik bakımdan bile inceleyecek olsak, görerek daha iyi incelenebileceğini düşünüyorum... Ben CNRS'e[1] kanser sorununu çözmek için, filme alınacak bir konu teklif ettim, şeyleri görmek bunun için yeterli olacaktı... Şeyleri görmek gerek, görülen şeyler üzerinde konuşmak değil, görmek ve görme alanında kalmak gerek. Ve sinema, benzeri başka araçları kullanabilir, elektron mikroskobundan bile bilgisayar gibi yararlanabilir, bir sürü şey görülebilir. Aslında, bir yönetmenin çıkıp da, "Bu sorunu çözeceğim, kanser konusunda ciddi ilerlemeler yapmanızı sağlayacağım," demesi akıllarının alacağı şey değil. İşte benim sorunum da hep bu oldu...

Şimdiki halimle... gerçek bir kesir olduğumu düşünüyorum; bir tamsayıya ulaşmak, eksiksiz bir iş çıkarmak gerektiğinde başka kesirlere gereksinme duyan bir kesir; belirli bir eylem söz konusu olduğunda, hatta üç dakikada rafadan yumurta yapılacaksa, tamsayıya ulaştıracak doğru kesirin, bütünleyicinin varlığına gereksinmesi olan bir kesir; ya da kendimi bir anahtar ucu, bir kilit parçası gibi görüyorum, ama sanıyorum ki rastladığım insanların yüzde yetmiş beşi, hatta neredeyse yüzde yüzü -ve bunun nedeni de edebiyat-kendilerini tamsayı kabul ediyor... Biriyle dalaşacağım zaman, eğer onun ciğerine işleyecek bir laf etmek istiyorsam, bu ister bir sinemacı, ister sen, ister siz, ister yolculuk sırasında karşılaştığım gümrükçü, isterse sosis aldığım kadın bakkal olsun, ona bugün gerçekten hakaret etmek istiyorsam söyleyeceğim şey, "Goşist, sersem," değil, "Biraz salaksınız galiba," olur ve bu laf insanlara dokunan bir laftır hâlâ. "İşini kötü yapmışşın," demek çoğu ülkede insanları etkilemez, ama, "İşi kötü yapmışşın, çünkü sen salağın tekisin," dediğinizde, onlara sataşmış olacağınızdan o işin yeniden konuşulmasını sağlayabilirsiniz ve hiç kimse kendini salak saymadığı için bunu ancak böylelikle sağlayabilirsiniz. Herkes kendini bir bütün kabul ediyor, ne eksik ne de eşit; bir tamsayı. Zaman oluyor kendimi kendime daha yakın buluyorum, dışım orada, içim

burada ve o dış, insanların dışarıdan gördükleri dış, ama sonuçta sınır orada, çizgi orada... Resimde, İngres'te çizgiyi, deseni, oylumların karşılaşmasını açık seçik görüyoruz, oylumların karşılaşmasının ifade ettiği şeyse, bu karşılaşmayı sağlayan kod. Anlam konusunda gerçekten büyük bir sorun olduğunu sanmıyorum, insanların bu konuda yanıltıldıklarını, başka türlü düşünemedikleri için de hepsinin aynı fikirde olduklarını görüyorum; biri kendini bütünüyle var olan bir tamsayı olarak görürken öteki bir başka tamsayı gibi görüyor. Buysa, ortaya gereğinden çok tamsayı çıkarıyor. Hiç kesir yok, kısır sürtüşmeler var sadece...

Önemli kişi ûMteur'dür dendi, ama bununla söylenmek istenen şey (en azından benim için; başkalarına ayrıca sormak gerekir) şuy-duve ben bunu daha bilmiyordum: "Önemli kişi benim, ben bir aw-teur'üm, benim önemli olan, onun için gözlerinizi bana çevirin." Yapımcıdan söz ediliyordu, başlangıçta üzerinde hiç durulmamış olan sahneleme kavramı bile önem kazanmıştı; bütün bunlar bizle-rin de var olduğumuzu vurgulamak içindi, sinemayı bir ele alış tarzıydı bu -bizim tarzımız- böylelikle diğerleriyle eşit olduğumuzu kabul ettirebilecektik. "Hitchcock'un adı, filmin adının üstüne yazılacak, Chateaubriand kadar önemli bir adamdır o," denildiğinde düşünülen şey şuydu: "İnsanlar en azından bizi dinler, çünkü bunu kendiliklerinden düşünemezlerdi, biz onlara söylemedikçe düşünemezlerdi." Ama aslında söylenmek istenen şuydu: "Ben, Chateau-briand kadar önemli biriyim, sinema yapmaya hakkı olan benim..." Ama bana kalırsa, aslında iş bunun çok daha ötesine gidiyor, bu insanların arkasında çok büyük bir ekip vardı... Yapımcı denen insanlar, ki zaman zaman haklarında söylenmedik şey bırakmadılar, işte onlar, mekanizmayı çok daha iyi çalıştırıyorlardı. Kazan'ın bir sürü filmi vardır ki bunların ortaya çıkmasında kendisi kadar, söz konusu bu bütünün de emeği vardır; Kazan, bu bütünün ortaya koyduğu şeyin sadece iyi bir yorumcusuydu, Rubinstein'ın ya da Clara Has-kil'in bir zamanlar Mozart'ın iyi yorumcuları olmaları gibi, ama onlar birer yorumcu, yaptıkları yorumdan daha fazlasını içeren bir şeyin parlak birer yorumcusuydular. Hem zaten film yapma tarzlarına bakılacak olursa bu yönetmenler gerçekten biraz kendi kendilerinin yapımcısıydılar; sadece para açısından değil, sahip oldukları kültür birikimi dolayısıyla da. Hitchcock'un büyük filmlerini yaptığı dönem, bazı stüdyoların istememesine karşın Grace Kelly'yi oyuncu olarak seçebilme gücünü elinde tuttuğu zamana rastlar. O onun modeli, motifiydi

ve istediği kişi sadece oydu, ama bu aynı zamanda hem yapımcının hem de yönetmenin işiydi neredeyse. İşte o zaman bu ikisi arasında eşitlik sağlanmış oldu...

Hızlı ritimleri, ağır ritimleri normal olarak yapmayı düşündüm, ama nasıl yapacağımı bilmiyordum. Bunu şimdiye kadar zaman zaman yapabileceğimi düşünüyordum, ama hızlı çekim sinemada kullanıldığı şekliyle, insanları sadece güldürmek amacıyla o kadar koşullayıcılık kazanmıştı ki! Kişisel çaba göstermesi ve birlikte çalışılması dışında seyircinin, hatta benim bile seyirci olarak, hızlandırılmış bir çekim gördüğümde, onu hızlandırılmış çekimden başka gözle görmem, hızlandırılmış bir şey gibi değil de, belki de yavaş bir şey gibi görmeme ve bunu gözle görülmeyen çok hızlı bir hareketi yavaş görebilmek için, yani çok hızlı olup biten bir şeyin yavaşlatılmış bir ânı olarak görmeme olanak yok. Bu, sanırım resimde, bazen de müzikte oluyor, sinemada henüz olanaksız, benim düşünceme göre tabii... Ama ben bu konuda oldukça iyimserim, bu filmde yapılan, bir yaklaşımdan başka bir şey değil, üstelik sinemanın olanaklarıyla yapıldı, videonun yardımına başvurulmadı, bir bakıma hız değişimleri açısından oldukça ilkel kalıyor. .. Oysa işin başında videoyu düşünmüştüm ama sonradan bir kenara attım, çünkü o konuda kendimi yeteri kadar bilgili görmüyordum... Şimdilik oldukça karşıdan bir yaklaşım niteliğinde, ama yavaşlatılmış çekimin ilk örnekleri sinemada keşfedilmişti. At çekimi yandan yapılmış, cepheden yapılmamıştı. Bu filmde karşımdaki manzaraya oranla benim ortaya attığım sorun şuydu: Bir manzarayı arkasından filme almayı düşünseydim ne yapardım? Bu, ressamların düşündüğü, sanat eleştirmenlerininse çok az düşündüğü bir sorundur. Şimdiye kadar yapılmış tek sanat eleştirisini Fransızlar yapmıştır; Baude-laire'dir bu, Malraux'dur ve biz onların, zamanımızın sanatıyla birlikte sinemadaki mirasçılarıyız; başka ülkelerde sinemadan ya da resimden söz eden üniversite öğretim elemanları var, ama Rem-brandt'ın yaşlılığını anlatan Elie Faure gibi, Malraux gibi kendine özgü abartmayla, ama öte yandan da yaratma duygusuyla sanat eleştirisi yapan kimse yok...

Benim filmime gelince, Cannes'da Kirk Douglas'm oyunu film lehinde kullanmamış olmasına biraz üzüldüm, ama kendimi teselli etmek için, "Van Gogh'u canlandırmış olan, hem de o şekilde canlandırmış olan bu salağın kafasının çalışmasına olanak var mı?" diye düşündüm. Üzülecek bir şey

değildi bu. Gerçekten de, insan Van Gogh'u okuduğu, tablolarım gördüğü zaman... ya da ressamların sehpalarını ne zaman açtıklarım... sehpalarını ne zaman şuraya değil de, buraya koyduklarını gördüğü zaman sinemada da aynı şeyin söz konusu olduğunu-ama bambaşka biçimde- anlıyor. Resim alanında çerçeve bütünüyle resme özgüdür ve bütün büyük ressamlar olağanüstü çerçeveleme ustalarıdır, Eisenstein gibi, ama bu ilk bakışta görülemez. Bugün, artık kimsenin çerçeveleme yapmayı bilmediğini düşünüyorum, yapılan filmlerin dörtte üçünde çerçeve ile kamera penceresinin birbirine karıştığı görülüyor, oysa çerçeve şudur: Plan çekimine ne zaman başlıyorsunuz ve çekimi ne zaman kesiyorsunuz. Çerçeve zamanın içindedir. Ve resimde bu çok kullanılır, bundan kimsenin haberi yok...

30 ile 40 arasında odak uzaklığına sahip bir kamera kullanırsam, bu biraz yaklaşma sağlandığı izlenimini uyandırır, aynı zamanda da netliği, alan derinliğini ve perspektifi korumuş olurum, oysa 50 odak uzaklıklı bir objektif seçersem bu, perspektifi bozan, daha izlenimci bir objektiftir. Manet örneğin, 32'den 50'ye geçmiş bir ressamdır...

Bu filmde zoom yoksa bu, filmin bir tür sinema tekniğine bağlı kalmasından, hem de 35 mm kullanılarak çekilmiş olmasındandır; 35 mm'de kullanacağınız zoom, kameranın kendisinden de büyük, kocaman bir aygıttır, dolayısıyla da istediğiniz sonucu almanızı engeller; onunla hareket edemezsiniz demek değildir bu, ama kamerayı bir yere koyamazsınız, koymayı düşünemezsiniz, çok zor olur, düzgün şekilde zoom yapamazsınız, oysa amatör kameralarındaki zoom, onu kullanacak olmasanız bile, sadece kullanım kolaylığı getirmek için, objektifi çıkarmadan odak uzaklığını değiştirmeyi kolaylaştırmak için düşünülmüştür. Televizyondaki kullanılış biçimiyle beni tiksindiren zoom'da ilgimi yavaş yavaş çeken şey işte bu oldu. Zoom televizyonda sadece yaklaşmak ve uzaklaşmak için kullanılıyor. Kameraman çok uzak olduğunu düşündüğünde yaklaşıyor, yaklaştığı zamansa, niye bu kadar yakındayım, deyip yeniden uzaklaşıyor... Onun derdi vakti geçirmek... Zoom'u iyi kullanmış olanlardan biri, kendisi için küçük bir zoom yapmış olan, bunu da hem tembellikten hem de resim geleneğiyle yapmış olan Roberto' dur. Oturduğu yerden kımıldamadan kullanabileceği bir zoom yapmıştı. Hem tembeldi hem de resim geleneğine duyarlıydı, ama zo-om olgusunu yeniden ele alan ve İtalyan resim

geleneğinden gelen, resme özgü devinimleri yakalayan ilk kişilerden biri olmuştu...

Video ile çalışırsanız ve elinizin altında zoom varsa, ama bunu bir amatör gibi yaparsanız iyi bir iş çıkarabilirsiniz ve bunu da bütün bir teknik ekibe gerek duymadan başarabilirsiniz; sanıyorum bende eksik olan buydu. Çok hareket var, özellikle de yavaşlatılmış denen hareketler, ki ben farklı çekim hızları demeyi yeğliyorum, işte bu hareketlerde zoom ilginç olabilirdi, çünkü zoom'u bir nesneyi büyütmek, ona yaklaşmak, bir çerçeveden ötekine geçmek için kullanabilirdiniz, ama o durumda, hız değişikliği çerçeve değişikliği olacaktı: Belli bir hız kullanarak çerçeveyi değiştirmek. Dutronc'un sevgilisinde, ki aslında Alain Tanner'in sevgilisiydi, bu hareketler vardı; bunlar kaydırmalarla birleştirilebilirdi. Isabelle'in bir arabadan ötekine çekilip alındığı ve iki pezevenkten dayak yediği planda bir analiz ışığından yararlanırsanız ya da montaj masasını kullanırsanız, bunu da sadece filmi yapıştırmak için değil, hızla olup biteni daha yavaş görebilmek için yaparsanız, gerçekte senaryoya uygun olarak ortaya çıkan hareketleri birden görüverirsiniz ve bunu kadınların hareketlerinde erkeklerinkinden daha iyi görürsünüz. Sanıyorum ki bunu daha önce görebilseydim ve hareketi yineleme olanağı bulsaydım, zoom'um olsaydı, yaklaşmak için bir tür dönme hareketi yapmayı düşünür ve uygun hızlar bulabilirdim, böylelikle bazı anlarda yavaşlanacak ve içinde kişilerin değil de sadece biçimlerin ve renklerin bulunduğu görüntüler ayrıştırılmış olacak ve birden bir dramın üzerinde durulacaktı. Yapmaya çalıştığım sinema, anlamaya çalıştığım teknikler bir yere varabilmek için değil, çünkü varılmak istenen o yere varmada çok geç kalıyorsunuz, ama bundan daha da iddialısı, senaryodaki belirli anlan o yerden hareket ederek onu yineleme olanağını, organize olma olanağını bulabilmek için ...

Öyle anlar var ki zoom ve kaydırma, zoom'un hızla yapılabilmesinin yararı, birinin üzerine hızla gitmek, sonra da o hızı yavaşlatmaktır, ama o anda o hızı fark etmeye zaman bile bulamadığın izlenimine kapılırsın. İşte dün, hızlandırılmış hareket konusunda söylenen de buydu; hızlandırılmış hareket, eğer onu yavaşlatabilirsen ilginçtir, yapılması gereken, hızlandırılmış hareketi yavaşlatmaktır... İki tür yakın plan çekimi yapılabilir: Bir objektifle yakına, oldukça yakına hatta çok yakına gelmek ya da yüz kilometre uzaklaşıp bir teleobjektifle Ay'ı filme almak. Bunun

plastik, fotografik sonuçlan aynı olmaz, ikisinin arasında bir seçim yapmak gerekir. Öyle anlar olur ki zoom uygundur, düşünmenin daha uygun, daha hızlı şeklidir. Ama bu olanak biraz aptalca kullanılıyor, çünkü bir zorluğu çözmek için değil de, kolaylık sağladığı için kullanılıyor: Zoom kullanmak insanı yormaz...

Büyük röportajcıların kullandığı objektiflerin de zaman zaman bir iyi tarafı var. Pek fazla zoom kullanmamayı, buna karşılık özelliklerini bildikleri iki-üç objektif taşımayı yeğliyorlar ve ne zaman yaklaşacaklarını, ne zaman uzaklaşacaklarını biliyorlar. Profesyonel çalışmaya giren bir şey bu... Bense, bu konuda daha amatör kalıyorum, onun için de amatörlerin kullanımına sunulmuş olanaklardan yararlanıyorum, ama bunu profesyonelce yapmayı deniyorum. Bunu yaptığımda da sinemacı olarak avucumun içine alamadığım için yokluğuna bir süre katlandığım şeyleri gerçekten keşfediyorum. Sinema yapmaya kamera omzumda başladım, titrettiğimi söylediler, durdum, kamera biraz daha sabitleşti, ama bu kez de çok sabit olduğunu söylediler. .. Ne olursa olsun, insanın bazı şeyleri yeniden fethetmesi, mutfağı, malzemeyi bilmesi gerekiyor. Bir ay boyunca kendime ciddi sorular soruyorum... ama soru sorma aşamasından kaçınılmaz olarak geçiyorsun ve kendi kendine, "Peki ama, pan yapmak neden gerekli?" diyorsun.

Bu, atların hareketinin çözümleyici filmini çeken Marey'in öyküsü. Kendisine Lumiere'in buluşundan söz ettiklerinde şöyle demişti: "Çok aptalca bir şey; gözle izlenebilen bir şeyin filmi neden normal hızla çekilsin ki, insanın elinin altında hareketli bir makinenin olmasına ne gerek var, anlamıyorum..." Oysa Lumiere ile Ma-rey arasında eksikliği duyulan şey gerçekten de makine ve bir an geliyor, geriye dönüp yeniden yola çıkma gereksinmesini duyuyorsun. Böyle bir planın çekimi sende pan yapma isteğini uyandırıyor ve yapacağın bu pan içinde neyin bulunduğunu biraz biliyorsun, teknik açıdan bile...

Ben, gerçek varlık olarak var olmaktan çok, görüntülerle varım, çünkü yaşadığımı kanıtlayan tek şey, yaptığım görüntüler. Ve sinema yaşamdan daha önemlidir dediğimde yakınlarım bana şunu söylüyor: "Boğazınla, sporla ilgilenmiyorsun." Ben de onlara, "Yemeği filme almakla ilgileniyorum, bu da benim için önemli," diyorum. Ve yaşamda da oradan

geçen bir şeyler olduğuna göre, ben yaşamın bir başka temsilcisiyim. Var olmayan bir yaşam bu. Rimba-ud, "Gerçek yaşam başka yerde," dediğinde, bunu laf olsun diye söylemiyor, bu "başka yerde" aynı zamanda güzel yaşamın kendisi. Sinemaysa iletişim araçlarının içinde, bu "aynı zamanda"nın içinde...

Geçen gün, Van Gogh'un kardeşine yazdığı bir mektup çok ilgimi çekti... o mektupta, rüzgârlı havadaresim yapabilmek için çok iyi bir teknik bulduğunu söylüyordu. Söylediği şey de şuydu: "Resim sehpasını iri taşlara bağlamak gerek... Böylece rüzgârda resim yapabilirsin..." Bu iş bütün bu küçük, basit buluşlardan geçe geçe bugüne geldi; müzik ise biraz geç kaldı. .. *Dere Tepe* Fransa'da inceledim ama yeni yeni fikir sahibi olmaya başlıyorum: Müzik bir şeylere eşlik ediyor, eşliğe gereksinme var... Büyük sanayi kuruluşlarının adında bile "Peugeot Şti."[2] yazıyor... Arkaya eklenen bu Şti' nin ne olduğunu anlayamıyoruz. .. "TWA Şti."... Öyleyse eşlik eden şey müziktir... Kadınlardan da aynı şekilde söz ediliyor; insana iyi eşlik eden kadınlar... Savaş sanatında, ordudaki "bölük"leri ifade etmek için aynı sözcük kullanılıyor. Öyleyse bu sözcük, birlik olmak, eşlik etmek anlamına geliyor...

Sinema müziğini hep Amerikalılara özgü biçimiyle kullandım. Max Steiner, Bemard Hermann, on dokuzuncu yüzyıldan kalma müzisyenleriyle, eşlik eden senfonik müzik yapıyor. Film sahneleri varsa, bu ister aşk sahnesi ister Mısır ordusunun Kızıldeniz'i geçiş sahnesi isterse Austerlitz seferi olsun, müzik duyarız... Ben şeyleri, onları ancak gözümle gördüğüm zaman algılayabiliyorum... İşte bundan dolayı bu filmde başlangıçta gördüğümüz o müzik var... Eski bir opera parçası bu; onu koyduk, çünkü bulduğumuz kadın şarkıcı önerdi o parçayı bize; söylediği parça bir çeşit ikinci sınıf Verdi; yeniden dönülen parça, filmin sonunda orkestranın yeniden çaldığı aynı parça, bu parçanın teması üzerinde bir müzisyen çalışarak onu biraz daha modernleştirdi, çünkü ben modem müziği daha çok seviyorum. Başlangıçta filmin sonunda duyulan temayı aynen koymuştuk ve bu başka bir duygu uyandırıyordu. Ve sanıyorum ki filmin tam sonunda müzisyen, yaklaşıldığıduygusunu vermeyi başardı ve sonuçta, kamera, kaydırma hareketine başladığı anda insan sanki bir tramvayın içindeymiş de, müzik otostop yapıyormuş, geçerken onu alıyormuşsunuz ve müzik filmle bütünleşiyormuş duygusuna kapılıyor, başka türlü de olabilir... Ve

benim çok sevdiğim bir an var ki o anda birbirinden epey farklı iki müzik aynı şeyi çalıyorlar, kamera küçük kızın üstüne geliyor ve orada bitiyor. Bu demektir ki ben sinemada müziğin, resmin bir parçası olması gerektiğini düşünüyorum...

Filmlerde görüntü vardır, sonra montaj masasının üzerinde sinema makineleri, birçok ses bandı vardır; bir ses bandı diyalogları doğrudan kaydeder, insanların konuşması kesildiğinde bandın üzerinde bir şey yoktur, o durumda eğer bir sahnenin sonuna gelinmişse, yönetmen ve montajcı, "Buraya o boşluğu dolduracak bir şey koysak!" derler; eğer sahne sokakta geçiyorsa, bir araba gürültüsü, doğum söz konusuysa bir bebek ağlaması; bunu bebeklerle ilgilendikleri için düşünmezler, gürültü satın alırlar ve sonunda inanılmaz sayıda pist çıkar ortaya. Martin Scorsese, New York'ta yaptığı son filmde kırk dokuz ses pisti bulunduğunu söyledi. Pistler bir bakıma aşamalardır ve üstelik miksaj, eğer fazlası istenmiyorsa kalabalıktaki sesleri iyi düzenlemeyi, dozunu iyi ayarlamayı gerektirir, sonra bütün bunlar düzeltilir. Oysa bu filmde bir tek bant kullanmayı denedik, başaramayınca iki bant koydum ama neredeyse çatlayacak kadar doldu bantlar. Duyulmaya başlanan bir ses var, sonra bir an geldi, müzik de olması gerekir dedik, bunun üzerine diyaloğu bir yerde kestik ve film, diyaloğun yer yer kesildiği ama eksikliği hissedilmeyen bir film oldu. Müziği o anda koymanın daha önemli olduğunu düşünüyordum. Daha önce yaptıklarım gibi normal bir film olsa, normal olarak filme Max Steiner'in ya da Antoine Duhamel'in müziğini koyardık ve bu müzik, elde etmek istediğimiz etkiye göre tamamen arkadan gelirdi....

Ortada zaten bir görüntü var, buna bir araba ses eklemenin âlemi yok. Bir ses var; bir de iki sesi birlikte koysam, oraya bir orkestra getirmek ve işi aynı anda yapmak gerekirdi. Sonradan yaparsanız, boylamasına düşünmek yerine, yüksekliğine düşünmüş olacaktınız (gökdelenler gibi bir bakıma ve bana göre, bazı yöreler dışında, kötü bir konut sistemi bu). Miksajı yapan ses mühendisimiz Jac-ques Maumont mükemmeldi; kırk dokuz ses pisti kullanmaya alışıktı, bendeyse topu topu iki pist vardı; adamcağız ipin ucunu kaçırmış durumdaydı, çünkü birden sağ elinin altında bir ses buluyordu ve ses kaybolup gidiyordu... "Sizi seviyorum" kesilmişti, sadece "sizi..." vardı ve "seviyorum” müzikle tamamlanıyordu. "Peki ama 'seviyorum' nerede?" diyordu; iki eliyle çalıştığına göre, olsa olsa sol tarafta olabilirdi, kafası

bütünüyle karışmıştı, çünkü boylamasına hareket ediyordu, halbuki yaptığı şeyi dinlemesi, bilgisayar gibi davranmaması gerekiyordu; yapması gereken şey istediği kadar basit olsun, onun için çok erkendi, ipin ucunu kaçırmıştı bir kere...

Bana sık sık, geçip giden kamyon planında Marguerite Duras'a ya da kadınlara yapılmış belli bir sataşma hissedildiği söylendi; ne var ki bunun tam tersi olduğu o kadar açık seçik ortada ki! Margu-erite'i tanımayan kişiler var ve duya duya sadece o cümleyi duyuyorlar, bir şeylerin alaya alındığını nasıl düşünebilirler? Kamyon denen şey gürültülüdür, koca bir şeydir, ağırdır. .. ne bileyim... güç-lüdür, insanı biraz korkutur. "Korku" başlıklı bir bölümde geçer o söz, güzel bir bölümdür, geçenlerde söylendiği gibi, dürüstçe dışa vurulmuştur, ama bana göre... İnsanlar artık bir kamyon gördüklerinde, direksiyonunda Marguerite'in olduğunu ve büyük bir hızla ve cehennemi bir gürültüyle geçtiği her yerde insanları ezeceğini düşünmeden edemeyeceklerdir... Onu bir defalığına da olsa direksiyona oturtup filme almak isterdim...

Demek istediğim, kamyon güçlü bir araç, beni korkutur, alay etmekle ilgisi yok bunun, hem de Marguerite'in filmiyle, ki onu yürekli buluyorum, bir şeyler yapıp duruyor. .. Elinde on kuruş varsa, on kuruşluk film yapar, bir milyon, bir milyar kuruş ya da yeni frank varsa, ki eline o kadar para hiç geçmemiştir... o kadarlık film yapar. Üçüncü Dünya'ya ait bir kişidir o, hatta Dördüncü Dünya'ya ve genellikle hiç de güçlü olmamasına karşın, zaman zaman çok güçlü olduğu anlar vardır. Bu benim için, bir sinema eleştirmeni olarak, Marguerite'in *Kamyon* adlı bir film yaptığını ve bu filmin Bayan Duras'ın yaptığı güçlü bir film olduğunu, hatırlanması gereken bir film olduğunu söylemenin bir yoluydu... Beni destekleyen bir meslektaşımı desteklemekti...

Digne Festivali'nde biri bana, Duras'ın filmlerini sunmak için oraya gittiğini, orada pek görünmek istemediğini ama yine de Dig-ne'e gittiğini anlatmıştı. Dostlarıyla bir arada olmaktan mutluydu, filmlerinden ayrılmamaktan mutluydu, ama insanlar onun orada ne aradığını anlamıyorlardı, hatta sonunda, "Hiç olmazsa zahmet edip de gelmek istemediğini söyleyemez miydi?" diyen kadınlar bile vardı... Yavaş yavaş Dutronc'un ilişkilerinin sonuç olarak var olmadığı fikri doğdu... Konu,

suyun üzerinde seken bir taştı, kadın suydu, o ise toprak. Hareket vardı, onun sektirdiği taşlar suda halkalar oluşturuyordu ve buna çok fazla kadını karıştırmak gerekiyordu ve sonuçta geçip gidiyordu, bir dağdan ötekine atlayan bir yankı gibi geçiyordu. Yaptığım filmlerde, kendi gerçeklerini, benim kendime özgü kurgu dünyamın dışına çıkmadan söyleyebilecek kişilere gereksinme duyanın; onlardan, kendi gerçekleriyle benim kurgu dünyama destek vermelerini isterim, yoksa benim dünyam yıkılır gider. Bundan dolayı da, *Evli Bir* Kadın'daki Roger Leenhardt gibi esnekliği olan kişilerle çalıştım hep ya da *Dere Tepe* Fransa'mn sonunda filme aldığımız gibi insanlar buldum. Rolüne iyi gitmeyen bir figüranımız vardı, sonra içeri bir kadeh içki içmek üzere biri girdi ve ona, kendisini filme alıp alamayacağımızı sorup karşılığında iki bin frank vereceğimizi söyledik, aldığımız sonuç tamamıyla mükemmeldi, öyle ki zaman zaman kendi kendimize, "Eğer o adam gelmeseydi, ne yapardık?" diye sorduğumuz oldu.

Marguerite de biraz öyleydi. Oturup bir söyleşi yapmıştık, ama perdede gösterilmek istemiyordu, bense belli bir anda onu göstermek istiyordum; bu, Dutronc'un televizyonda çalışan biri değil de, sinema kulübünün temsilcisi olduğu zaman olabilirdi ve Margueri-te Duras ile Resnais'nin bir filmini sunabilirdi, ben Hiroşima'yı düşünüyordum ve Digne'de geçen sahne orada gerçek olarak verilebilirdi. Ama Marguerite kabul etmedi, "Görünmek istemiyorum," dedi. Ben de ona, "Perdede görünmek istemiyorsun ama ya ben seninle yapabileceğimiz diyalogları koymak istiyorsam?" dedim; ona bir itirazı yoktu ve haklıydı da, yokluğuyla bir şeyler kattı, daha fazla varlık kattı. ..

Bir ressam gibi çalışmayı deniyorum. Hatırlıyorum, çok zaman önce, çocukluğumda biraz resim yapmıştım, eleştirmen oldum, panoramik envanter çıkarmaya gereksinme duyuyorum, müziğin envanterini çıkarmam gerek, resmin, dilin de, ama bunu başkalarının katılımıyla ya da filmlerin metinlerini bile tek başıma ortaya çıkararak yapıyorum ve hiçbir şey yapmadığım zaman da bu böyle, çünkü insan hayatta gün boyunca çene çalıp duruyor...

Yolculuğa çıktığımda eskiden yanıma tarih kitapları, polisiye romanlar alırdım, şimdi daha çok resim kitapları alma eğiliminde-yim, çünkü yanınızda bir resim kitabı varsa, küçük de olsa, resimlere bakabilirsiniz, çok

daha uzun süre bakabilirsiniz onlara ve resim kitabı daha hafif, öyle olduğu için de yolculukta insanın yanına resim kitabı almasının mutlak yararı var, bu çok açık...

Sinemada renk araştırmaları yapmayı çok isterdim. Bir kame-ra-kalem, evet, anlamaya başlıyorum. Astruc'ün, o dönemde yapılan sinemaya kıyasla kullandığı kamera-kalem deyimi doğruydu. Ve Cocteau eline ilk kalem alanlardan biri oldu. Kalem burada video anlamına geliyor, orada bir tele-sinema, burada bir montaj masası, şurada bir Nagra, teknik alanda biraz daha uzmanlık kazanmış bir kişi, çünkü böylesi daha çok aranıyor, ama bir Pentagon subayı ya da bugünkü başyönetmenler kadar değil, kameranın arkasında kalmayıp önüne de geçebilmiş olmasından dolayı biraz daha uzmanlaşmış oyuncu...

Bir kameranın iki deliği olduğunu Willy ile Renato'ya anlatın-caya kadar akla karayı seçtim. Kamerada bir tek pencere olduğunu düşünüyorlardı, hepsi o kadar sanıyorlardı, vizörü pencereden saymıyorlardı. Kamera, içinde hem bir yönde hem de buna ters yönde geçiş olan bir hacimdir. Lumiere, görüntüleri perde üzerine yansıtmaya uğraşıyordu, bununla uğraşırken görüntüyü yansıtmaya uğraştığını unuttu ve önce başka şey keşfetti. Tabii daha sonra projeksiyon makinesini yaptı, çünkü elinde artık kamera vardı, ama önce projeksiyon makinesini düşündüğünü sanıyorum...

Ben bir görüntüyüm, sizin bir parçanızım... ben ötekiyim, öteki sizim, öteki benim ben...

Sinemacıların görebileceğiniz tek görüntüsü, hep birini işaret eden Roma imparatoru görüntüsüdür. Film yönetmenlerinin yüzde sekseninin görüntüsü budur, bir erkek fotoğrafıdır (kadının doğasına uygun bir hareket değildir bu)... Ben kendimi hep film yapan bir çocuk gibi gördüm, ama birçok acılar pahasına meydana getirdiğim gerçek üretim aygıtının, daha çok kadınlara özgü bir üreme organizması olduğunu düşünüyorum: Materyali organize etme, bir filmi üretme, işi zamana yayma biçiminde bir tür demokrasi var, oysa daha önceleri bütün bunlar daha merkezci nitelikteydi. Öyleyse ben aynı zamanda bunların her ikisiyim, diz çöküp poposunu havaya diken kadın da benim, öteki de... ve hoşuma giden şey de bu, artık paylaşmamak... en azından biriyle belgelerin alışverişi yoluyla konuşabilmek ve bunu ille

de benim kendi sorunlarım üzerinde değil, onun kendi sorunları üzerinde yapabilmek...”

Film Eleştirisinin Ekonomi Politiği

Jean-Luc Godard ile Pauline Kael

arasında tartışma

(1981)

Jean-Luc Godard: Bu karşılaşmayı düşünürken, bizi dinleyecek olanlarla hiç olmazsa ikimizin ortak bir şeyleri olur düşüncesiyle yeni filmler üzerine yazdığınız birkaç eleştiriyi okuyarak kendimi hazırlamaya çalıştım. *Melvin and Howard, Raging Bull* (Öfkeli Boğa) ve *Heaven's Gate* (Cennetin Kapısı) ile ilgili bir şeyler okudum; sizinle bunları konuşmak istiyordum, ayrıca altı-yedi ay önce yazdığınız ve "Sinema Neden Bu Kadar Kötüydü?”* başlığını koyduğunuz yazınızı da okudum. Belki bununla başlayabiliriz.

Pauline Kael: Benim için uygun. Yazdığım bazı yazıları okumaya *çalışarak hazırlandığınızı* söylemenizde belki de olumsuz bir ima var, diye düşünüyorum (*gülüşmeler).* Bize göre bu, o yazıları hazmetmediğiniz anlamına gelir, ama umarım öyle değildir.

Godard: Yok, hayır, İngilizceyi ya daAmerikancayı iyi konuşa-mamamdan kaynaklanıyor bu *(gülüşmeler);* gerçekten hem sizi hem kendimi, benim için yabancı bir dili konuşurken dinlemeye ça-

* Yazının asıl başlığı "Filmler Neden Bu Kadar Kötü? Ya da Rakamlar?"dır, *The New Yorker,* c. 56, no. 18 (23 Haziran 1980).

► 7 Mayıs 1981' de, Mili Walley, Kaliforniya'da, Marin Civic Center’da yapılan ve *Camera* Obscura'mn 8-9-10. sayılarında yayımlanan tartışma.

lışıyorum ve bugün artık sinemada geçen otuz yıldan sonra, film yapımına daha çok bulaşmış durumdayım, dolayısıyla yabancı bir dili dinlemek ve konuşmak bana daha zor geliyor.

Kael: İngilizceyi kendinize güvenebilecek kadar iyi konuştuğunuzu söylediler bana. Bu son aylarda yazdıklarımı nasıl karşıladığınızı söyleyerek bana bir destek noktası verirseniz sevinirim.

Godard: Peki, daha beş dakika önce Amerikan sinema eleştirisinden sizi bütünüyle sorumlu tutamayacağımı söylüyordunuz, ama ben bir bakıma sorumlu olduğunuzu düşünüyorum; tıpkı, kendim yapmamış olsam bile, gördüğüm bütün filmlerden kendimi sorumlu tuttuğum gibi.

Kael: Oh, hayır, bunu kabul edemem. Ortaya çıkardığı işten nefret ettiğiniz birinden kendinizi sorumlu tutabileceğinize inana-mam.

Godard: Peki, örneğin şu yazıyı ele alalım. Orada filmlerin neden bu kadar kötü olduğunu araştırıyorsunuz ve adını da vererek, bilmem hangi tröstün başkan yardımcısı olan iyi bir adamcağıza saldırıyorsunuz (ve ben sizinle bu konuda aynı kanıda değilim). Sinemada kötü giden her şeyden onu sorumlu tutuyorsunuz. Kendime şu soruyu sordum: "Bir insan tek başına nasıl sorumlu olabilir?” Bir filmin yapımında en azından yüz kişi çalışır. Savaşmak gibi bir şeydir bu. Nixon sorumludur, ama Amerikalılar da Nixon'ın seçilmesinden sorumludur.

Kael: Peki, o zaman izin verin de patronların çok etkili olduğunu söylemekle neyi kastettiğimi açıklayayım. Bir sinema şirketinin başında bulunanlar, başlangıçta sinemayla ilgili kimseler olmayıp, ya ajanslardan ya küçük firmalardan ya da doğrudan doğruya iş piyasasından gelme insanlar olduklarından, bunlar, eğer çoğu patron gibi Harward Business School'u bitirmişlerse, işletmeyi rasyonel hale getirmeyi kafalarına koymuşlarsa ve üretime geçmeden önce ne şekilde olursa olsun kâr getirecek bir tasarıyı gerçekleştirmeyi hedeflemişlerse -ki kendilerine güven duydukları tek alan budur, yani televizyon, yabancı televizyonlar, kablolu yayınlar, kasetler-en fazla parayı, yıldız oyuncuların oynadığı ya da çoksatan büyük bir kitabın haklarım satın alarak yapacakları bir filmle kazanabileceklerini iyi bilirler. Bu tür filmler, piyasaya en kolay sürülecek filmlerdir, dolayısıyla da hangi filmleri yapacaklarını, pazarlama alanındaki seçimler belirler. Ve çoğu zaman, ellerinin altında çok güvenmedikleri, önceden pazarlayamadıkları bir film varsa, bu film için kıllarım kıpırdatmazlar, öyle ki, *Melvin and Howard* (Melvin ve Howard) gibi ya da diyelim ki *Ali Night Long* (Gece Boyunca) ya da *Atlantic City* (Karanlık Şehir) gibi filmler, güven

duydukları filmler için harcadıkları tanıtma çabalarından hiçbir şekilde nasibini alamaz. Aslında, bu filmlerin ayaklarına dolaşmasından tedirgindirler, çünkü bunların birer ticari başarısızlık olacağını düşünürler, böylelikle de gafletleri yüzünden bu filmleri kendileri *batırırlar.*

Godard: Evet, ama bu iyi bir gerekçe değil. Söyledikleriniz doğru ama bunlar bir filmin yapımındaki gerçekliği ortaya koymuyor. Filmi yapanlar sadece onlar değil ki; bir filmi aynı zamanda seyirciler de yapar, kameramanlar, sendikalar da yapar; ortaya çıkan şeyde herkesin sorumluluğu vardır... Örneğin, bugün Amerikan arabaları neden pek satmıyor?

Kael: Jean-Luc, olayları saptırmayalım...

Godard: Hayır, sorun şu: Böyle bir buyruğa baş eğenler kimler? Ben kesinlikle baş eğmemeye çalışıyorum. İşte bunun için de...

Kael: Siz, büyük bir stüdyo sistemine bağlı olarak çalışmıyorsunuz.

Godard: Keşke! Pek hoşuma giderdi *(gülüşmeler).*

Kael: İşte şu anda açıklamakta olduğum şey de, sizin neden büyük bir stüdyo sistemi içinde çalışamayacağınızla igili. Bu söylediklerimden dolayı Amerikalı bir Godard, büyük bir stüdyo sistemi içinde çalışamazdı.

Godard: İyi ama bu, bana yapacak bir film vermemeleri için bir neden değil ki!

Kael: Hollywood tarzı yapılanma içinde filmlerin nasıl yapıldığını birazıyla anlatmaya çalışıyorum. Sözünü ettiğim kimseler, sizin gibi bölgesel ya da bağımsız sinemacılar değildi. Aslında siz bu konuda, bu ülkedeki bölgesel ve bağımsız sinemacılardan çok daha ileridesiniz. Filmlerinizden hiçbiri, harcadığınız parayı karşılayan kitlesel bir başarı kazanamadı; sanırım *Nefreti* bunların dışında tutmak gerekir ve yine sanıyorum ki bu da stüdyo sistemine benzer şeyler denediğiniz son film oldu.

Godard: Hayır, Amerikalı bir yapımcıyla olan ilk denememdi, işte bundan dolayı da... *(gülüşmeler)*

Kael: Ama bana hak verdiğiniz bile yok...

Godard: Yazdığınız yazıya "Filmler Neden Bu Kadar Kötü?" başlığını koymanız gerekirdi, ben de size bunu anlatmaya çalışıyorum. Siz bir eleştirmen olarak bundan sorumlusunuz, ben de öyle. Ama bir film kötüyse, özellikle de Amerika'da, siz daha fazla sorumlusunuz, ben böyle düşünüyorum. Çünkü eleştirmenler burada o kadar güçlü ki! Ama güçlerini kullanmıyorlar, ya da daha doğrusu, güçlerini sinema dünyasındaki işadamlarının doğrultusunda kullanıyorlar.

Kael: Bir yere kadar bunun doğru olduğunu kabul ediyorum, çünkü öncelikle film yapan şirketler hesabına çalışıyorlar, üstelik de doğal olarak özelliği olan bir filmdeki nitelikleri görmek yerine, isim yapmış yapımcıların dümen suyunda gitme eğilimindeler. Ama bu, Amerikalı eleştirmenlerin tümü için böyle değil, tıpkı stüdyo sistemi içinde çalışan Amerikalı bütün yönetmenlerin sisteme baş eğmedikleri gibi. İçlerinden birçoğu savaşım veriyor, yaptıkları filmin ortaya çıkmasına neden olan kişisel görüşlerini savunuyor. Ama biz yine, bu ülkedeki filmlerin genellikle neden bu kadar kötü olduğunu ve kablolu yayının ortaya çıkmasıyla, ticari televizyona yapılan yüklü satışlar dolayısıyla daha da beter olacak olmasını tartışmaya dönelim - son yıllarda filmler berbat ve bana göre, olağandışı bir tasarının şu sıralarda finans kaynağı bulma şansı daha da az, çünkü stüdyolar denetimde işbirliğine gidiyorlar.

Godard: Peki ama, madem öyle, bu tarz film yapmayı unutup başka türlüsünü yapmak gerekir. Eğer Birleşik Devletler'de film yapmaya olanak yoksa, siz de gidip başka yerde yaparsınız.

Kael: Biliyorsunuz ki bu o kadar basit değil. Bir sürü insanın bu konuda fikirleri var, olaylara daha büyük ölçekle bakıyorlar.

Godard: Bu fikirler akıllarına nereden geliyor? *(gülüşmeler)*

Kael: Şuradan: Siz şimdi Coppola ile işbirliği yapıyorsunuz; Coppola, *Kıyamet* ölçeğinde olmasa bile, büyük ölçekte gerçekten daha iyi iş çıkaran

biri, bir tür epik görüşe sahip. Küçük filmlerin adamı değil. The *Conversation'ın* (Konuşma) onun en iyi filmi olduğunu düşünmüyorum, *Rain* People'ın da (Buhranlı Yıllar). Fi-nans sistemiyle stüdyoların dağıtım sistemine bağımlı olduğu doğru. Bağımsızlığını koruyabilmesini isterdim ama bunu başaramadı. Siz başka türlü çalıştığınız için, her isteyen sizin yaptığınızı yapabilir sanıyorsunuz. Sanatçılarla konuşurken, sorun işte gelip burada düğümleniyor. Kendi çalışma tarzlarının olası tek çalışma tarzı olduğunu düşünüyorlar.

Godard: Hayır, ilgisi yok, sadece var olmayı sürdürebilmenin tek yolu bu, tek. Benim şimdiye kadar bir film yaptığım hiç olmadı, bir film yapmayı hiç düşlemedim, yapmaya olanak bulduğum şeyi yaptım hep.

Kael: Ama sisteme karşı savaşanlar da var, kazanıyorlar da. Hollywood'dan iyi filmler de çıktı.

Godard: Doğru.

Kael: Bir tasarı üzerinde çalışmaya başlayan kişilerin çoğu, o iyi filmler gibi bir film yapma umudunu taşıyor. Bir kere, bölgesel ve bağımsız yapımcıların geçtikleri yollardan geçmek istemiyorlar, yani bir film yapıp daha sonra onu savunmak için bütün ülkede kapı kapı dolaşarak para dilenmeye iki yıllarını harcamak istemiyorlar. Çoğu zaman insanı korkunç derecede tüketen bir şey bu. Stüdyo sistemini yeğ tutsalar, dağıtım konusunda garantileri olur, en azından umutları olur, ama yalnız başlarına çalışırlarsa. bütün zamanlarını filmi kendi elleriyle dağıtmakla geçirmeleri onlar için çok kötü.

Godard: Ben dahil herkesin kötü olduğunu söylediği (ben yine de onu savunmak isterdim) bir filmi, *Cennetin Kapısı'nı* ele alalım örneğin. Sizin o film hakkında ne yazdığınızı bilmiyorum ama Vin-cent Canby'nin ve başkalarının yazdıklarını okudum ve bana öyle geliyor ki düşündükleri kadar iyi olmayan *The Deer Hunter* (Avcı) hakkında iyi şeyler söylediler (ki bana göre o kadar iyi bir film değildi), *Cennetin Kapısı* da söyledikleri kadar kötü değildi *(gülüşmeler)*. O film bir başarısızlık olsa bile, bana göre, başarısız bir film başarılı olandan çok daha ilginç, çünkü hasta bir beden gibi. Ona bakabilir, inceleyebilirsiniz, sonra da sağlıklı olan ya da olmayan yanları hakkında ne düşündüğünüzü söyleyebilirsiniz. *Cennetin Kapısı'nın*

çok iyi bir örnek olduğunu düşünüyorum. Bir sürü açık seçik neden yüzünden (ki bunları oturup inceleyebiliriz) yönetmeninin sonuna kadar sürdüremediği birçok görkemli şeyi içeren bir film. Ama eleştirmenler bunları hiç söylemez ve Cimino gibi kendini bir şey sanan kimselere bile, gelecek defa iyi bir film yapması için yardımcı olmazlar.

Kael: Öncelikle şunu söyleyeyim ki *Avcı* beni, meslektaşlarımın çoğunu etkilediği ölçüde etkilemedi, aynca *Cennetin Kapısı* konusunda da onlar kadar olumsuz düşünmedim. Filmin bir başarısızlık olduğunu, ancak bir sanatçı tarafından yapıldığını söyledim. Yönetmeni yetenekli bir kişidir. Öte yandan, başarısızlığın başarıdan daha ilginç olduğunu söylediniz, ama bu 40 milyon dolarlık bir başarısızlıksa, bunu kimin ilginç bulabileceğini de bir düşünmek gerekir.

Godard: Ben; çünkü o 40 milyonla 40 tane film yapabilirdim ben *(gülüşmeler, alkışlar)*.

Kael: Cimino'ya gösterilen düşmanlığın nedenlerinden biri de bu olsa gerek.

Godard: 1 milyon dolara mal olan bir film benim için çok pahalı bir film. O kadar para benim elime geçse, yaşamımın geriye kalan bölümünü garantiye almış olurdum *(gülüşmeler)*.

Kael: Konuyu saptırıyorsunuz.

Godard: Hayır, ama aklıma şu geliyor: O filmin ilginç yanı, sonunda gidilecek yolun şaşırılmış olması. Size biraz bundan söz edeyim, çünkü işin burası sinemacı olarak beni ilgilendiriyor ve Amerika'yla da ilgileniyorum, buradaki hava ve Francis'le ilişkim yüzünden kendimi evimdeymiş gibi hissediyorum - onun, ev haline getirmeye çalıştığı bir stüdyosu, benimse stüdyo haline getirebilirsem çok sevineceğim bir evim var. Francis'le aramızdaki tek bağ bu. Ama bana göre Amerikalı bütün iyi yönetmenler - Scorsese, De Palma, bütün ünlü yapımcılar- benim gibi kayıp durumdalar; yapabileceğimiz filmleri yapmıyoruz. Michael Cimino da daha iyi film yapabilir, ama bunu başaramıyor. İki gün önce, *Cennetin Kapısı'nı* gördüğümde, onun Amerika'da bir film yapmaya çalıştığını düşündüm, ne var ki büyük bir film yapmaya -Griffith'inkiler gibi- artık olanak yok. İnsan,

felç olmuş ancak bunun farkında olmayan bir sanatçıyı izlermiş gibi oluyor. Çok ilginç, çünkü Michael yol aldıkça yaratıyor, üç saatlik bir film içinde yapa yapa birkaç plan yapabiliyor, ama bu birkaç plan başka filmlerdeki bir sürü plandan çok

daha ilginç, çünkü insana bir film yapmanın ne demek olduğunu gösteriyor. Bir Amerikan filmi yapmaya çalışıyor ve bu yönüyle çok ilginç.

Kael: Düşüncenizi tam olarak izleyemiyorum, bu insanların yapabilecekleri filmleri yapamadıklarını söylüyorsunuz...

Godard: Evet, doğru.

Kael: Öyleyse bu bir paradoks, ya biri doğrudur ya da öteki.

Godard: Hayır, yönetmenler bugün işi çok ileri götürüyorlar, Avrupa'da ister İtalyan ister İspanyol yönetmenleri olsun, yetkinleştikleri ölçüde abartıya kaçıyorlar. Francis abartıyor, stüdyo içinde bitirebileceği küçük, güzel bir güldürü filmi yapabilirdi, bunu garantilemişti, hiçbir sorun yoktu, film uzun vadede *Kıyametin* kazandığı parayı getirebilirdi, sonra bakıyorsunuz, 4 milyon dolarlık film birden 25 milyonluk bir film haline dönüşüveriyor. Buysa, bir şeylerin olup bittiğine işaret ve bizim bu konuda çok dikkatli olmamız gerek, çünkü söz konusu olan şey bizim geleceğimiz - en azından, sinemacı olarak benim geleceğim. De Palma da öyle, yetenekli olmasına karşın, yeteneğini bu kadar kötü bir senaryo için harcadığında çok ileri gitmiş oluyor.

Kael: De Palma'nm, göreceli olarak, pek pahalı çalıştığını düşünmüyorum, yani ne demek istediğinizi tam olarak anlayamıyorum. De Palma'nın filmlerinin çoğu, Hollywood ölçütlerine oranla yine de sınırlı bir paraya çıkmış olan *The Fury* (Gizli Kudret) dışında, çok az paralarla çekilmişti.

Godard: Abartıyor, şu anlamda ki senaryoya aldırmıyor, oysa senaryoya daha dikkatli yaklaşması onun için çok daha iyi olurdu.

Kael: Oysa, filmin senaryosunu yazan kendisi ve bana göre de oldukça iyi bir senaryo.

Godard: Çok ileri gitmesinin hatalı olduğunu düşünüyorum, özellikle son yaptığı *Dressed To* Kill'de (Sapık). De Palma'yı seviyorum, çünkü o gerçekten görüntülerle çalışıyor; işe görüntüyle başlıyor ve bu onun iyi yanı, ama öyküyü bu kadar küçümsememesi gerekir.

Kael: Hitchcock da öyleydi.

Godard: Yok, hayır, bu doğru değil, en azından en iyi filmlerinden dördü-beşi için.

Kael: Yaşamının son yirmi yılı içinde yaptığı filmlerin çoğunun senaryosu çok sıradan senaryolardı, diyebilirim. Hatta ilk filmlerinden bazılarında, araya bölümler katmak istediğinde senaryocu senaryoyu o şekle sokuyordu (senaryo, zavallı senaryocunun ellerine teslim ediliyordu). *Sabotage* (Sabotaj), *Yabancı Muhabir* gibi filmlere bakılacak olursa, senaryonun araya katılan bu bölümler çevresinde döndüğü fark edilir. Ama bana kalırsa, bunlar bizi konudan uzaklaştırıyor. Amerikan yönetmenlerinin *abartıya kaçtıklarını* ya da çok ileri gittiklerini söyleyerek sözü nereye getirmek istediğinizi hâlâ anlayamıyorum. Yani ekonomik olarak mı, teknolojik olarak mı ya da De Palma ile Coppola arasında dünya kadar fark olduğuna göre, başka şeyleri mi kastettiğinizi bilemiyorum.

Godard: İşin her yönünü kastediyorum. Kendilerine göre ya çok büyük ya çok küçük filmler yapıyorlar ve yarattıkları şeyle normal bir orantı içinde değiller. Bu, sanki söyleyecek çok önemli şeyleri olan, ama çok hızlı konuştuğu için ne söylediği anlaşılmayan bir insanı dinlemeye benziyor.

Kael: Peki ama normal orantı dediğiniz şey ne? Bir sanatçı bunu kendisi için nasıl belirleyebilir? Bu insanların çoğu bir tasarıdan ötekine değişim içinde olan kimseler - Coppola büyük ölçekte çalıştı, ama küçük ölçekli işler de yaptı. Şimdiyse, mizacına uygun olarak, daha geniş ölçekli işler peşindeymiş izlenimini veriyor. Peki ama bir insandan, mizacına uygun olmayan işler yapmasını nasıl isteyebiliriz? En büyük yapıtını belki en büyük ölçekle çalıştığında verecektir, kim bilir!

Godard: Bana göre, *Cennetin Kapısı* ya da *Kıyamet* gibi filmlere 40 milyon dolar harcanması büyük değil, küçük ölçektir. *Kıyamet* gibi bir filme 40 milyon dolar harcanmış - Saygon'daki Amerikan elçiliği her allahın günü bundan daha fazla para harcıyor *(gülüşmeler).* Ben, kısa sürede kendi kendimin yapımcısı oldum. Ve filmlerimi yaparken, yapılan filmlerin para yapmak için yapılmadığını keşfettim *(gülüşmeler).*

Kael: Peki, söylediklerinizde doğru olan yanlar var, stüdyolar konusunda bile.

Godard: Üstelik Francis çok müsrif bir yapımcıdır *(gülüşmeler).*

Kael: Ama bunun görkemli bir yanı da var. Bu yapımcılardan bazıları stüdyolara muazzam paralar kazandırdı. Spielberg ve Lu-cas örneğin, ve daha birçokları stüdyolara yüzlerce milyon dolar kazandırdılar. Şu halde, kafalarının içi fikirlerle doluysa, bunları deneye dökmek istiyorlarsa ve film pahalıya çıkacaksa ahlaksal dayanakları da var demektir. Ayrıca, bir film çok para getirdiğinde bu paranın tümüyle yeniden sinema alanına yatırılmayacağını da bilirler. Şirket bu parayı alıp başka bir endüstri alanına yatıracak ya da herhangi bir yerdeki bir şirketi, bir kâğıt fabrikasını, ayakkabı fabrikasını satın alacaktır. Dolayısıyla ben Transamerica'nın *Cennetin Kapısı* 'ndan zarar etmesini önemsemiyorum, çünkü Transamerica yatırım yaptığı öteki filmlerden dünyanın parasını kazandı. Eğer bu bir para sorunu olsaydı. .. Sizin ya da başka sinemacıların cebine girecek olan 40 milyon doların çarçur edilmesi söz konusu olsaydı, o zaman durum başka olurdu. Ne var ki günümüzde belirli tipte yönetmenleri denetlemek çok zorlaştı. Cimino örneğin, keşifçi diyebileceğimiz tipte bir yapımcıdır. *Cennetin Kapısı* 'nda, stüdyodaki herkes yapım süresince müthiş korku içindeydi. Onu denetlemeye hiçbir şekilde olanak yoktu, çünkü filmi bütünüyle kafasının içinde taşıyan bir yönetmeni kapının önüne koymaya kalkamazsınız. Bu işler artık eskiden olduğu gibi değil; eskiden biryönetmenin işine son verip stüdyo ile kontratı olan bir başka yönetmeni görevlendi-rebiliyordunuz; o da senaryoyu yeniden ele alıp kaldığı yerden filme devam ediyordu. Buradaysa, filmin yapımı hiçbir şekilde durdurulamazdı. Onun için de Cimino'nun filmi bitirmesini beklemekten başka yapacakları şey yoktu. Yine de elini kolunu bağlamaya çalışmadıklarını sanmayın.

Godard: Bunu yapabilirlerdi ama yapmak istemiyorlardı. O paranın tamamını bir an önce harcamaya can atıyorlardı. Hatta belki de faizden tonla para kazandılar, çünkü krediyi veren bankanın denetimi onların elindeydi *(gülüşmeler, alkışlar).*

Kael: Hayır, o konuda öyle olduğunu sanmıyorum. Ve bir film öngörülen bütçeyi bu kadar aştığında patronların ödlerinin patladığını düşünüyorum, çünkü işin sonunda bazı kellelerin düşmesine yol açabilir bu durum. Bir film böyle dörtnala gitmeye başladığında patronların mosmor kesildiğini herkes bilir. Piyasaya çıkmasına daha bir yıl varken Hollywood'da söz *Cennetin Kapısı'ndan* açıldığı zaman herkesin, ne olup biteceği hakkındaki düşüncesini alçak sesle söylediğini hatırlıyorum ve bu durum sadece, şirketin yönetmen üzerindeki denetimi kaybetmesi yüzünden ortaya çıkmıştı; hepsi, bir sonuç çıkarır umuduyla gelişmeleri izlemek zorunda kalmıştı. Ama bana göre siz *Cennetin Kapısı* konusunda eleştirmenler hakkında da biraz haksızlık ediyorsunuz. Canby'nin yazısı oldukça sertti, bu doğru. Başka bir yönüyle ele alacak olursak, filmde tek bir güzel sahne, tek bir iyi oyuncu yoktu ve birkaç saat sürüyordu *(gülüşmeler).* Bana kalırsa, film görüntü açısından çok ilginç ama içinde seyirciyi kendine çekecek *hiçbir şey* yok. Şirket, eleştirmenlerin yanıldığını düşünseydi reklam için milyonlar harcardı, belki böylelikle filmin zararını kapatabilirdi. Birçok kötü film, şirket inandığı için iş yapıyor. Ama bu filmin iş yapacağına inanmıyorlardı, bunun için de basını dinlediler. *Blue Lagoon* (Mavi Göl) filmini alalım örneğin, o film *Cennetin Kapısı'ndan* her yönüyle çok daha kötü; ama patronların o filmde satacakları bir şey var, çünkü gençlik öncesi ve gençlik çağındakiler onu çok romantik buluyorlar. İşte bundan dolayı da o çekilmez filmi kurtarmak için yaklaşık 15 milyon dolar dağıttılar sağa sola ve sonunda, din birlikleri ve aile birlikleri kartını oynayarak onu ustaca pazarladılar; bunu yaparken de ana babalara, filmin çocuklara olağanüstü, temiz ve doğal bir aşkı sergileyeceği masalını anlattılar. Filmin çok iyi iş yapmaması ve birkaç ay sonra benim (herkes gibi) kötüleyici bir yazı yazmam bazı çevrelere göre talihsizlikti; aileleri için bu ölçüde olağanüstü bir deneyim fırsatı yaratan bir filmi, o yazımla bozduğumu bildiren okur mektupları almaya bile başladım *(gülüşmeler).* Reklamın gücü olağanüstüdür ve eminim ki açgözlülüklerini daha da ileri götürüp beş para etmez öteki filmler için yaptıkları gibi, filmin kötü olduğunun kulaktan kulağa yayılmasını önlemek için kaşla göz arasında on bir bin sinemada

birden gösterime çıkarsalardı, *Cennetin Kapışım* da kurtarabilirlerdi *(gülüşmeler).* En azından ilk haftayı atlatabilirlerdi, belki ikinci haftayı da. Ne var ki eleştirmenlerin yazdıklarının doğruluğu altında eziliyorlardı, herkes o filmde hiçbir şey olmadığını söylüyordu.

Godard: Peki, bir dergide yazmakla reklam zincirinin, dolayısıyla da sinema endüstrisinin bir halkası haline geldiğinizi düşünmüyor musunuz? Yazılarınızı iki reklam arasındaki küçücük bir sütuna nasıl sığdırabiliyorsunuz? *(gülüşmeler, alkışlar)*

Kael: Benim yazdığım dergide hiç reklam yok. *New Yorker'da*-ki sinema ilanlarını birkaç yıl önce ben kaçırdım.

Godard: Sinema ilanları yok ama öteki reklamlar var.

Kael: New Yorker'daki reklamlara bakacak olursanız, bunların hepsinin tüketim mallarıyla ilgili küçük reklamlar olduğunu görürsünüz. Dergi, Rachel Carson'ın sansasyon yaratan yazılarını yayımladığından beri kimya endüstrisi alanındaki firmaların tümünü yitirdi. Bu tür her yayından sonra dergiye reklam veren endüstri dallarından biri daha eksiliyor. Daha başka durumlar da var, örneğin tütün şirketlerinin reklamlarını da dergi kendisi kabul etmiyor. Derginin redaksiyon kurulunun bağımsızlığını korumasına yetecek kadar butik, pahalı tüketim eşyası satan tüccar var. İşte bundan dolayı da dünyanın en iyi dergisidir *(alkışlar).* Bağımsız dergi parmakla sayılacak kadar az.

Godard: Fransa'da yazı yazdığım dönemde, yazılarımın çıktığı dergiye tek bir reklam alınmazdı. Bana dediğinize göre (buraya gelirken yolda söylemiştiniz), son yazınızdan birkaç satır atmanızı istedikleri için canınız sıkılmış.

Kael: Ama bu yersizlik sorunu, reklam sorunu değil.

Godard: Yersizlik sorunu ne demek peki?

Kael: Bazı insanlar vardır, bunlara sayfa düzenleyicisi adı verilir. Çok güzel magazin sayfaları düzenleyen insanların çalıştığı haftalık bir dergide yazıyorum. Bana ayıracak yirmi beş satırları yoktu, ben de yazımı

kısaltmak zorunda kaldım. Film eleştirileri ve öteki eleştiriler dergiye en son dakikada yetiştirilir, derginin geriye kalan bölümü hazırdır. Yazınız uzun olmuşsa, kısaltmak gerekir. Dolayısıyla dün biraz telaşım oldu, çünkü buraya gelmek üzere uçağa yetişmem gerekiyordu. Herhangi bir düşüncemi değiştirmemi ya da her ne olursa olsun reklamcılar için bir şey yapmamı şimdiye kadar *hiç kimse,* ama *hiç kimse* istemedi. Ve böyle bir şeye ender rastlanır, hem benim hem de öteki yazarlar için.

Godard: Güzel, şimdi bakın endüstri nasıl işliyor. Siz, *Time'da*-ki eleştirmenler gibi olmasanız bile *(Time* da sinemanın bir parçası), endüstrinin bir parçasısınız. Bir derginin ortaya çıkarılması, endüstrinin, kültürün bir parçasıdır.

Kael: Jean-Luc, sizin filmleriniz eğitimli, zengin insanları çekiyor. İşçiler gidip sizin filmlerinizi seyretmiyorlar; ama bu, seyredenlerin niteliği yüzünden filmlerinizi reddediyoruz demek değil. Filmlerinizde Marksçılık ağır bastığı ölçüde seyirciniz de burjuva-laştı *(gülüşmeler).* Ama demiyoruz ki bu durum, ortaya çıkardığınız şeyin niteliğiyle ilgilidir. Ben eleştirmen olarak inandığım şeyi söylemekte mutlak bir özgürlüğe sahibim. Bir eleştirmenin istediği başka hangi özgürlük olabilir ki?

Godard: Ben, hiçbir özgürlüğe sahip olmadığımı düşünüyorum ve bana kalsaydı, sorunu bu şekilde koymazdım.

Kael: Oo! Bu tezgâhtar ağzını bırakın n'olur *(gülüşmeler).* Siz özgürsünüz... Yaptığınız filmler yeteneğinizin elverdiği ölçüde iyi filmler değil mi?

Godard: Evet, tabii özgürüm; neyin savaşımını vereceğimi seçmekte özgürüm.

Kael: İşte, o kadar!

Godard: Ama bugün Amerikan filmleri yeteri kadar iyi değilse, o filmler hakkında başka türlü yazı yazmanın bir yolu olsa gerek, diye düşünüyorum. Buna olanak var mı, bilemiyorum - söylediklerinize bakılırsa, yok. Sürekli hiç kimsenin bilmediği filmler hakkında yazı yazma özgürlüğünüz yok, örneğin. Bunu yapacak olsanız, başınızdaki adam size kapıyı gösterir.

Özgür değilsiniz - bırakın da açıklayayım. Son iki yıl içinde *New Yorker'da* yazdığınız yazılara baktım (amacım sizinle kişisel olarak uğraşmak değil); başkalarından bir noktaya kadar farklı olmaya çalışmışsınız. Örneğin, bana *Kagemushadan* (Gölge Samuray), o film hakkındaki eleştirinizi herkesten sonraya bırakmaya özen gösterdiğinizden söz ettiniz. Peki, ama neden iki yıl önce değil ya da iki yıl sonra? Henüz bitmemiş bir filmden neden hiç söz etmiyorsunuz? Siz bir sinema eleştirmenisiniz. Sinema eleştirmenliği sadece gazetecilik yapmak demek değildir ki! Paramount yapımı bir film hakkında ancak Paramount o filmi gösterime çıkarmaya karar verdikten sonra yazıyorsunuz -peki, o zaman özgürlük bunun neresinde? *(alkışlar)*

Kael: Sorunu başka terimlerle koyalım. İsteseydim yazabilirdim...



Anna Baldaccini ve Isabelle Huppert *Kaçan Kurtulur (Hayat)*'ta.

Godard: Yanlış anlamayın, niyetim size çatmak değil. Sorun şu: Paramount ya da United Artists, *Cennetin Kapısı'nı* gösterime soktuğu gün, siz kalkıp da bir İtalyan filmi üzerine yazı yazamazsınız, çünkü bunu yaparsanız, belki de burada hiç gösterilmeyecek olan bir filmden söz etmiş olursunuz.

Kael: Hayır, aslında istediğim herhangi bir filmden istediğim zaman söz edebilirim, şefim de kimsenin bilmediği ya da az bildiği bir film hakkında yazı yazmama memnun olur, çünkü o durumda, filmi hiç kimse görmemiş olacağı için dergiye benim aleyhimde mektup gönderenlerin sayısında

azalma olur. Eleştirdiğim şeyleri eleştirmek benim kendi seçimim. İnsanların söz edilmesini istedikleri filmler hakkında çok kesin bir fikrim var ve gazetecilik açısından bakıldığında, taşradakilerin görme olanağı bulamayacakları filmler üzerine yazı yazmak salaklığın daniskasıdır. *New Yor-ker* okurlarının yüzde sekseni New York dışında oturur. Ben hiç olmazsa dağıtımda bulunan ya da dağıtılacak olan, insanların, sözü-

nün edildiğini duyma şanslarının olduğu filmler hakkında yazmaya çalışıyorum. *Used Cars* (Kullanılmış Arabalar) gibi bir filmden söz ettiğimde, onun kıyıda köşede kalmış küçük bir sinema dışında, New York'ta artık oynatılmayacağım biliyorum. Ama taşradaki-lerin görme şansları olabilir ya da televizyonda izleyebilirler. Hayır, ben çok daha fazla özgürlük olduğunu düşünüyorum. Siz, sistemi olduğundan çok daha fazla baskıcıymış gibi görmek istiyorsunuz, son yaptığınız filmlerde seyircilerinizin karşılaştığı sorunlardan biri de herhalde buydu. O derece radikal bir olumsuzluğu benimsiyorsunuz ki, insanların içeri sızabilecekleri ne bir kırık ne de çatlak kalıyor.

Godard: Hayır, benim sorunum o değil. Benim sorunum eleştirmenlerle çok yakından ilgili. Filmimi New York'ta değil de başka yerde gösterime sokmayı denedim (gelecek filmim için de aynı şeyi yapmaya çalışacağım).

Bütün işletmeciler şunu söyleyerek bana karşı çıktılar: "New York'ta gösterime sokun, bir görelim. Bakalım New York'ta neler diyecekler, *Time'da*, *New Yorker'da* ya da benzeri dergilerde neler yazacaklar? İyi şeyler söylerlerse, satın alırız.” Bana göre, benim filmlerimin ve Avrupa filmlerinin çoğunun gerçek yapımcısı hep aynı, çünkü siz burada, Amerika'da yabancı üretimleri kolay kolay benimsemiyorsunuz. Bense, Japon otomobil yapımcıları kadar becerikli değilim... Bana göre gerçek yapımcı, Paramount'taki Barry Diller ya da herhangi bir şirketteki biri değil, sizsiniz, Vincent Canby, Andrew Sarris... İşte bu insanlar eğer bir filmi...

Kael: Bizim dünyamızın mutlak şekilde zararsız olduğunu düşünüyorum. Benim düşünceme göre, meslektaşlarım yeterince övgü düzmemek bir yana, çoğu zaman övgünün dozunu kaçırıyor; yapılan filmler karşısında her zaman katı bir tutum takındığınızda ya da eleştirdiğiniz filmlerin çoğu zaman iler tutar yanını bırakmadığınızda okurlar, sizde aksayan bir şey olduğunu düşünüyor. Sizin hasta olduğunuzu ya da hastalığın sizde

olduğunu düşünüyorlar. Ama sanıyorum ki siz sorunu iyi kavrayamıyorsunuz. O insanların, New York'takilerin eleştirilerini almadan filmi gösterime sokmak istememelerinin basit nedeni, seyircilerin bir filmden söz edildiğini duymadan yerlerinden kıpırdamayacaklarını, evlerinde kalıp televizyon seyretmeyi yeğleyeceklerini -ki bunun için ceplerinden para da çıkmaz- bilmeleridir. *Smile* gibi bir film, işte bu yüzden gösterimden kaldınldı. *Smile, The Long Good-Bye* (Özel Hafiye) ve bunlar gibi bir sürü film iş yapmadı, çünkü New York'takilerin eleştirileri alınmadan gösterime çıkarılmışlardı. Bu filmlerden bazıları, New York'takilerin eleştirisinden sonra çok iyi iş yapardı sanıyorum. Ve bir film, New York'ta çok iyi bir eleştiri de alabilir *(gülüşmeler).*

Godard: Her zaman değil *(gülüşmeler),* abartıyorsunuz. Özellikle Amerika'da, bu kadar büyük bir ülkede, bu geniş topraklarda bir şeyi görebilmek için buyruğun küçücük bir yerden çıkması... Ama bu, filmlerin bu kadar kötü olmasının nedenlerinin yüzde yirmisini bile oluşturmaz.

Kael: Bu söylediğinizin çok doğru olduğunu sanmıyorum. Washington D.C.'de çıkan Post'un eleştirmeni hatın sayılır ölçüde bir güce sahiptir. Los Angeles'ta çok etkili eleştirmenler var. Bu eleştirmenler, farklı seyirci kitleleri arasındaki ayrımı *gerçekten* görüyorlar.

Godard: Hem öyle hem değil, Wichita'daki bir eleştirmen, hakkında yazı yazdı diye bir film New York'ta hiçbir zaman gösterime sokulmaz...

Kael: Evet, evet, öyle.

Godard: Öyleyse, işte size sinemanın kötü olmasının nedenlerinden biri daha.

Kael: Hayır, bir film New York'ta kötü eleştiri alabilir ve etki alanı geniş bir gazetede yazan, gerçekten etkin bir eleştirmenin çabalarıyla belirli bir seyirci kitlesine ulaşabilir. Bu tutum, New York' ta eleştirmenlerce alaşağı edilen birçok filmin kendini kurtarmasını sağladı. Ama görüyorum ki siz farklı farklı yönlerde gereğinden fazla olumsuz bir tavır içindesiniz. Siz, sinema alanında ille de merkezi bir güç görmek istiyorsunuz, oysa böyle bir güç yok. Sinemada gerçek güç reklamcıların elinde, pazarlama alanında çalışanların elinde; bunlar hangi filmin finanse edileceğine karar vermekle

kalmaz, hangi filmleri satacaklarını da saptarlar. Ve bu işleri, filmin bitmesinden çok önce bitirirler. Stratejik bir kampanya planladıkları zaman, insanların kulakları o kadar doldurulur ki, eleştirmenlerin film hakkında iyi şeyler yazdıklarını sanıp filmi görmeye giderler.

Ben, televizyonda gerçekten yoğun bir reklam kampanyasıyla desteklenmediği için insanların görmeye gitmedikleri birçok film hakkında da yazıyorum. Çok karmaşık bir sistem bu, ama yine de onunla savaşmanın yolları var. Hiç olmazsa bu konuda umut var, ama sizin bunu bütünüyle kötü tarafından almak *istediğinizi* düşünüyorum *(gülüşmeler)*.

Dinleyicilerin Soruları ve Cevaplar

Soru: Bay Godard, sinemanın politik gelişim üzerindeki etkisinden söz edebilir misiniz?

Godard: Böyle bir şeye hiç inanmadım. Bir görüntünün ya da görüntüler dizisinin bir şeyleri doğrudan değiştirebileceğini sanmıyorum. Ve giderek buna daha az inanıyorum, çünkü insanların ilgisini görüntülerden çok lafların çektiğini düşünüyorum. Bu durum değişebilir, ama sanıyorum ki insanlar şeyleri görmekten korkuyorlar, önce sözünü edip daha sonra görmeyi yeğliyorlar. .. Görüntü, bir davada ileri sürülen kanıt gibidir. Benim için film yapmak, bir kanıt getirmek gibidir. Eğer yanlış bir kanıt getirmişsem, bu tartışılabilir ve işte o anda yeni bir kanıt oluşturabilmek için sözcüklerden yararlanılabilir. Bir bilimci böyle çalışır. Ben kendimi bilimcilere çok yakın hissediyorum, onlar da ben de şeylere yaklaşımlar oluşturuyoruz. İşte bunun için şu sıralarda eleştiri üzerine çalışmıyorum, işin uygulamada aldığı biçim yüzünden: O *alanda* öncelik hep sözcüklerde.

Kael: Gerçek politik filmlerin yapılabileceğine inanıyorum, ama Godard'ın mizacının başarılı politik film yapmaya uygun olmadığını düşünüyorum. Pontecorvo gibi birini alalım örneğin, *La Battaglia di Algeri* (Cezayir Savaşı), yönetmenin görüşüne katılalım ya da katılmayalım, politik açıdan başarılı bir film. Belirli bir açıdan bakılırsa, *Queimada* (İsyan) da öyle. Bazı insanların mizacı bunu yapmaya elverişli; yaptıkları şeye güvenleri tam, sinemayı gerçekten politik bir silah gibi kullanıyorlar. Ama Godard politik film yapmaya kalktığında, sahip olduğu sorgulayıcı görüşü yapma-cıklığa vardırması yüzünden ortaya sadece sözcükler çıktı,

bunlar seyirciler için birer konferanstan başka bir şey değildi. Ve insanlar bu filmleri kabullenmedi, çünkü duygusal yönden etkilenmiyorlardı, diyelim Eisenstein'ın ya da Pontecorvo'nun uyandırdığı etki bu filmlerde yoktu.

S.: Siz şimdi, Kaçan Kurtulur (Hayat) *gibi birfilmin hiçbirpo-litik, özellikle defeminist bir bildiri içermediğini mi ileri sürüyorsunuz?*

Kael: Oo! Feminist bildiri mi? Utandım *(gülüşmeler).* İçeriği bu kadar umutsuz olan bir filmde, sanki "belki de kadınlar daha iyi değil" ya da ”daha iyi" dermişçesine birbirlerine gülümseyen iki kadının olduğu o sahne beni utandırdı. O sahne, Ashley Montagu'nun kalkıp da kadınların erkeklerden daha iyi ya da daha akıllı olduklarını söylemesinden fikir olarak daha üst düzeyde değil. Yüreğime oturup kalan bir sahne oldu o, çünkü çok aşırıydı; böyle bir sahnenin, o derece önemsiz bir politik noktaya varmak için kullanılması aşırı kaçıyordu. Bu ara bütün filmlerde bu tür sahnelere rastlanıyor, kadınların "kardeşliği"ni gösteren sahneler yeniden klişe haline geldi *(gülüşmeler, alkışlar).*

S.: Size göre,Amerikanfilmleri anlatıya, görüntüye, ritme, vb. ne ölçüde ağırlık veriyor? Özellikle, Amerikan sinemasında görüntünün öyküye oranla rolü ne?

Godard: Ben sizlerin, Amerikalıların, anlatı ya da öykü derken neyi kastettiğinizi açık seçik olarak bir türlü anlayamadım. Beni, filmlerimde öykü yok diye hep suçladılar; bense her zaman, içinde öykü bulunan filmler de yapılmışsa, bunların benim yaptığım filmler olduğunu düşündüm *(gülüşmeler).* Amerikalı eleştirmenlere yapacağım bir eleştiri, onların, filmin kendisinden çok, içindeki kişiler üzerinde durmaları olurdu.

S.: Michael Snow'unfilmleri hakkında ne düşünüyorsunuz?

Kael (Godard’a): Onun filmlerini biliyor musunuz? Kavramcı, minimalist bir sanat anlayışı vardır *(gülüşmeler).* Küçümsemek için söylemiyorum, filmlerinin bir bölümü çok olağanüstü. Burs dağıtım komisyonu üyesiyken oyumu tereddütsüz ona vermiştim. Bana göre, onun yapıtı estetik yönden gizil ve gerçek her türlü özgünlüğü içeriyor. Onun

çalışma alanı, içinde kişileriyle gerçek film değil. Daha çok bir ressam gibi çalışıyor; malzemesi film olan bir ressam

o. Onun yapıtı bazı minimalist ressamlarınkiyle kıyaslanabilir.

Eleştiri üzerine, Melvin ve Howardfi/mi *üzerine soru.*

Godard: Bana göre, iyi bir yazının, iyi bir eleştirmenin (ister *Cahiers du Cinema'da* ister *Film Comment'te* olsun) söyleyeceği şey şu olmamalı: "Benim izlenimim o değil", "Ben onu sizin gördüğünüz gibi görmüyorum"; bunların yerine, "Bu konuda şu kanıtı ileri sürüyorum," demeli.

Kael: Ben, o filmle ilgili olarak hissettiğim şeylerin kanıtını getiriyorum; siz niye öyle yapmıyorsunuz?

Godard: Çünkü bunu sadece sözlerle yapamayız, kanıt göstermek gerek. Ve belki de yazmak...

Kael: Bana öyle geliyor ki siz filmi gerçekte olduğu gibi görmüyorsunuz. Sizi sinirlendiren şey bir başkasının...

Godard: Neyi gördük? Göreceğimiz bir şey olmalı *(gülüşmeler).* Gerçek bir eleştirmen filmi şu anda perdeye yansıtırdı.

Kael: Bu hiç de gerekli değil. Sizin söylediğiniz başka tür bir eleştiri, yanılıyor muyum?

Godard: Hayır, bu bir gereklik, değişik eleştiri türleri ya da yaklaşım sorunu değil. Hasta olduğunuzda doktor size, "Ama Bayan Kael, ben sizde bir hastalık *görmüyorum*, böyle bir izlenim edinmedim," diyecek olsa, hastalığınız hiç geçmez *(gülüşmeler, alkışlar).*

Kael: Eleştiri şaşmaz bir bilim değildir, ne tıp bilimi ne de başka bir bilimdir.

Godard: Olmalı oysa.

Kael: Siz, çok incelik taşıyan bir sürü eleştiri yazdınız, onlarda kullandığınız yöntem bu değildi.

Godard: Bir bilim olmalı, aksi halde...

Kael: Of! Yine ayak oyunları yapmaya başladınız! *(gülüşmeler, alkışlar)*

Godard: Hayır, görüntüden ve sesten söz etmek için görüntüden ve sesten yararlanmak ayak oyunu mudur? Hayır, değildir.

S.: Politikfilmler konusuna dönmek istiyorum. İsyan *ve* Cezayir Savaşı*'ndan söz ediyordunuz ki bu ikifılm çok mitolojik...*

Kael: Cezayir Savaşı'na mitolojik bir film mi diyorsunuz?

S.: Evet, bir anlamda; evet, ofılmde her şey çözümlenmiş... Sizin için, o fılm karşısında, Kaçan Kurtulur (Hayat) *filmine oranla tavır almak daha kolay, çünkü bu sonuncu, sizi umutsuzlukla karşı karşıya kalmaya zorlayan sekanslar içeren çok politik bir film. Estetik umutsuzluk öylesine sergilenmiş ki onun dışında kalamazsınız. Eleştirmen olarak* Cezayir Savaşı'na *oranla tavır almanız çok daha kolay.*

Kael: Hayır, çünkü *Cezayir Savaşı'nı* dışlıyorum.

S.: Siz, Kaçan Kurtulur (Hayat)*'taki Isviçrelifahişenin kişi olarak o kadar uzağındasınız ki o sahneyi gerçekten değerlendiremezsiniz* (gülüşmeler). *Herkes gereğindenfazla olumsuz buluyor, oysa film aslında çok uyarıcı.*

Kael: Bu beyin, benim söylediklerimi bir yanıyla yanlış anladığını sanıyorum. Ben, *Cezayir Savaşı'nın* bana göre, çok etkileyici politik bir film olduğunu söylemiştim. Buysa, o filmi sevdim anlamına gelmez. Filmin, seyircileri politik yönden heyecanlandırdığını söyledim; Godard'ın filmleri ise onları çok daha incelikli, ilginç, sorgulayıcı ve kuşkucu yönüyle yakalıyor. İşte bundan dolayı o filmin, Godard'ın kendisinin de anladığı anlamda etkileyici olmadığını söyledim. Kameradan, tüfeği, silahıymış gibi söz ettiğinde...

Godard: Ben hiç böyle bir şey demedim *(gülüşmeler, alkışlar)*.

Kael: Görüyorsunuz işte, benim düşüncem de, onun hiçbir zaman bu anlamda politik bir sinemacı olmadığıydı zaten.

Godard: Kamerayla cinayet işleyemezsiniz. Ben oldum olası militanların, goşistlerin kamerayı tüfek gibi gösteren eğretilemelerine karşı çıktım.

Kael: Ama belirli sayıda filminizden, özellikle *Hafta Sonu, Vent d'Est* (Doğu Rüzgârı) gibi filmlerinizden sonra yaptıklarınızdan anladığıma göre, ki bunlar politik bakımdan çok öğreticiydi, sinemayı politik bir silah gibi kullanmayı deniyordunuz. Yanılıyor muyum?

Godard: Burada yanılmıyorsunuz. Deniyordum, ama yanılmış olmaktan memnunum. Bunu keşfetmek de az zamanımı almadı; bu da, benim kendi tarzıma uygun olarak yaptığım goşist trip'ti. Sinemanın bir silah falan olmadığını, gerçek iktidarın onun dışında olduğunu görmeye yetecek kadar derine inebildiğim için de çok mutluyum. Ama goşist söylemler ya da benzeri şeyler kullandığımı da bütünüyle kabul ediyorum. Sanıyorum *Çinli Kız* bunun güzel bir örneği. Oldukça iyi bir film, hani biri için "kötü adam değil," ya da "iyi bir kimse," denir ya, onun gibi, l 967'de yapıldı, Fransa'daki 68 olaylarından önce, sizin buradaki Weathermen'lerden; Baader' lerden ya da İtalya'daki Kızıl Tugaylar'dan önce. Almanya'da Meinhof döneminde, film sol kesimin nefretini uyandırdı, "Bunlar gülünç kişiler," dediler. Ve bugün, aradan on beş yıl geçtikten sonra filmi yeniden seyrettiğinizde, bütün o insanların, birkaç gün öncesinin Bobby Sands'inin bile, çocuksu olduklarını keşfediyorsunuz ve önemli kişiler olmaları da bu çocuksuluklarından geliyor.

Kael: Filmin bu yönüne benim de olağanüstü değer verdiğimi hatırlayacaksınız umarım.

Godard: Tabii.

Godard'a bugünkü felsefi düşüncesi hakkında soru.

Godard: Bir felsefem yok, artık yok. Bana göre, film yapmak dedektif, avukat, yargıç ya da mahkemeye kanıt getiren ve olup bitmiş olanı keşfetmeye çalışan savcı olmaktır (...) Hatırlıyorum, aşağı yukarı yirmi yıl önce buraya, koltuğumun altında ilk filmimle ilk gelişimde kendi kendime şöyle dedim: "Yazık, özellikle Amerika' da film yapımının ve sinemanın okullarda öğretilmemesi ne yazık!" Şimdi, yirmi yıl sonra, bu iş o kadar

olağanüstü bir endüstri haline gelmiş ki onlara bu fikri verdiğime gerçekten üzülüyorum *(gülüşmeler, alkışlar).* Ama onlar, benim kafamda tasarlamış olduklarımdan başka şeyler yapıyorlar, eğitimi sözcüklerle yapıyorlar, görüntülerle değil; ya da bir film gösteriyorlar, sonra o film üstünde çene çalıyorlar.

Kael: Evet ama biliyorsunuz ki birbirinden çok farklı bir sürü eğitimci var.

Godard: Bizim burada yaptığımız şey de o zaten. Eleştiri yapmıyoruz, sadece birbirimizle çene çalmanın keyfini çıkarıyoruz.

Kael: Eleştiri, insanın olabildiğince yalnız olmasını gerektiren bir çalışma.

Godard: Öyle olmamalı. Eğer Fransız Yeni Dalga akımının bir gücü olmuşsa, bunu sadece dört insanın, dört delikanlının birbiriy-le tartışmasına borçludur. Sinemada ortaya ne zaman yeni bir akım çıktıysa (sizde Coppola ve Spielberg, İtalya'da Rossellini, Fellini), bu hareket iki-üç yıldan fazla sürmemiştir... O harekete karışanlar henüz kendilerini kabul ettirmiş birer yönetmen değildirler. Yapıp ettiklerini birbirlerine anlatmaktan korkmazlar. Bugünse korkuyorlar. Eleştirmenler bile kendi aralarında filmlerden söz etmiyor. Bize gelince, yazı yazdığımız dönemde her şey çok farklıydı. Bir yanda François, Claude ve Jacques, öte yanda ben, yazılar yazıyorduk ve gidip filmler seyrediyorduk, ama farklı şeyler düşünüyorduk ve oturup bunları tartışıyorduk. Diyelim ki burada siz, yazınızı yazmadan önce Andrew Sarris'le konuşuyormuşsunuz gibi...

Kael: Öyle yapacak olsak, sinemacılara yaşamı zehir ederdik.

Godard: Ne kadar zehir olursa, ettiğinize o kadar değer *(alkışlar).*

Kael: Jean-Luc, sizin gençliğinizde yaptığınız şeyleri bugün birçok sinema eleştirmeni yapıyor. *Underground* birçok dergide eleştirmenler arkadaşlarıyla konuşuyor ve bu şekilde çalışıyorlar. Ne var ki insan büyük bir dergide ya da magazinde bir yer işgal ettiğinde de bu şekilde davranacak olsa, filmlerin şansı olmazdı. Çünkü ileri sürdüğümüz görüşler bir grubun

görüşü olsaydı, ortak bir yargıdan kaynaklansaydı, bunun cehennemden farkı kalmazdı.

Godard: Uzun vadede daha iyi bir noktaya ulaşılırdı.

Kael: Tamam, yine aynı tutum, başka ne diyebilirim ki? *(gülüşmeler)*

Godard'a, yaşamını nasıl kazandığı hakkında soru.

Godard: Yirmi yıl önce kurduğum bir şirketim var. Şirkette iki kişiyiz (adı Sonimage), ben ve Anne-Marie Mieville. Birlikte yaşamayı denedik ama başaramadık, onun için de şimdi ikimizin ayrı birer apartman katımız var. Üç odalı birer daire ya da sizin burada dediğiniz gibi, *condominium.* Çok küçük daireler. Ayrı yaşamaya başladığımızdan beri ikimizin de, şirketin malı olan birer arabamız var. Onunki küçük bir araba, benimki daha büyük *(gülüşmeler, Godard cebinden bir hesap makinesi çıkarır)*. Harcadığımız para yaklaşık olarak, durun bakalım, önce İsviçre frangı olarak makineyle hesaplamam gerekiyor *(gülüşmeler)* - çarpıyorum, halbuki bölmem gerekiyordu *(gülüşmeler).* Her birimiz ayda 1500 dolar civarında harcıyoruz. Ama şirket bizim şirketimiz, şirketin parasını kendi paramızmış gibi kullanıyoruz, demek ki ben kazandığım bu parayla, masrafı kendi cebimden ödemek koşuluyla buraya gelebiliyor, Concorde biletini ödeyebiliyor, TWA'daysa birinci sınıf yolcu bileti alabiliyorum *(gülüşmeler, alkışlar).*

Kael'e, sinema gazeteciliği ile film eleştirmenliği arasındaki fark hakkında soru.

Kael: Gazetecilik ile eleştirmenliğin temelde aynı şeyler olduğunu düşünüyorum. Genel olarak, eleştirmen pek iyi bir eleştirmen değilse, onun için gazeteci derler. On beş kişi bir odaya toplanıp bir filmi plan plan izler, ama her biri, gördüklerini birbirlerinden bütünüyle farklı biçimde değerlendirir, bütünüyle farklı yargılara varırlar. Genelleştirecek olursak, bana göre bunlar sadece farklı birer görüştür. Bazen görme biçimlerimizde, örneğin *Melvin ve Howard* hakkında diyelim, her birimizin sahip olduğu kültür düzeyinden ileri gelen farklılıklar olabilir. Fransızlara özgü bir film hakkında tümüyle anlaşmazlık içine girebiliriz. Bir filmi plan plan çözümlemek bana göre, onu gördükten sonra sizde uyandırdığı duyguları

yazmaktan daha bilimsel bir davranış değil. Bilimsel eleştiri diye bir şey yok. Değer yargıları bilimsel temel üzerine oturtulamaz, ve hiçbir sanat dalında bilimsel eleştirinin varlığından söz edilemez.

Godard: Ben kendi mesleğimde, eleştirilmeye kuvvetle gereksinme duyuyorum, nerede yanıldığımı, nerede haklı olduğumu bilmek istiyorum; ama bunun kanıtlarıyla yapılması koşuluyla. Kendi filmlerimin tek yargılayıcısı olmaktan korkuyorum. Eleştirilmek istiyorum, ama iyi kanıtlarla. Eğer bir cinayet işleyecek bile olsaydım, bunu yapmakta haklı olup olmadığımı bana kanıtlarla söylemenizi isterdim. Son yaptığım film hakkındaki yazınızı okudum, filmi sevip sevmemeniz umurumda değil, benim istediğim şey kanıt.

Kael: Yok canım, umurunuzdadır! *(gülüşmeler)*

Godard: Değil, diyorum.

Kael: Yaa...

Godard: Hayır hiç umurumda değil. Benim istediğim, eleştirmenlerin daha fazla kanıt getirmeleri, getirsinler ki bundan sonra yapacağım film için fikir sahibi olayım. Üzgünüm ama yazdığınız yazı, benim Pauline ile aynı fikri taşımadığım olgusunun *dışında,* sonraki filmim için bana hiçbir fikir vermedi, böyle olunca da bana hiçbir yaran yok *(alkışlar).*

Kael: Bakın, filmi ayrıntılı olarak inceledim ve neyi sevip neyi sevmediğimi söylediğimde, bunu çok kesin ölçütlere dayanarak yaptım. Benim için, işte bu bir kanıttır. Tabii siz bunu bir kanıt olarak kabul etmezsiniz, çünkü benimle aynı kanıda değilsiniz. Ama eleştirmenlerden öğrenme gereksinmenize de hiçbir neden gösteremezsiniz...

Godard: Bir an için Scorsese'den, onun Kodak'la, filmlerdeki renklerin zamanla bozulması konusunda yaptığı savaşımdan söz etmek istiyorum. Bu durumdan herkes şikâyetçi. Ama öncelikle yapılacak bir şey var; Kodak marka olmayan bir film kullanmak. Fuji kullanılabilir, sinema filmi kullanılmak istenmiyorsa video filmi kullanılabilir. Scorsese filmlerini video bant üzerine çekebilir. Bu bantlar en azından iki yüzyıl dayanır. Filmlerini kötü boş filmler üzerine çekmeye Martin'i kimse zorlamıyor.

Neden hiç durmadan şikâyet ediyor? Şikâyet ettiği şey, çözümü olmayan bir dert değil ki! Örneğin ben, Kodak filmi seviyorum, hatta *Variety'ye* bir ilan verip bu kadar kötü film imal ettiği için firmaya teşekkür etmeyi bile düşündüm, çünkü o filmi kullandığım zaman, çektiğim filmde kısa sürede renk menk kalmayacağı için, onu göstermeyi düşünen birinin benden yeni bir kopya satın almasını garanti etmiş oluyorum *(gülüşmeler).*

Kael: Yani daha kalıcı ve uygun renkleri olan film yapımı konusunda savaşım vermemesi gerektiğini mi söylüyorsunuz?

Godard: Uygun renk derken neyi kastediyorsunuz?

Kael: Gerçek şu ki Amerikan filmlerinin çoğu... Fox'un 50'li yıllarda yaptığı büyük boy bir filmi yeniden seyredecek olursanız, uçuk mavi bir renk aldığını görürsünüz.

Godard: Ee?

Kael: Ee'si, bir filmi, yapıldığı zamanki özgün renkleriyle görmek isteyecek bir sürü insan var.

Godard: Peki, öyleyse siz de bugünden ya da yarından başlayarak, kullandığınız filmleri değiştirin. Videodisk yapın.

Kael: İyi ama videoda, sinemada elde ettiğiniz etkiyi yakalayamazsınız.

Godard: Tam tersi olur, hiç kuşkusuz, hatta daha da iyisi yakalanabilir.

Kael: Sizinle aynı fikri paylaşan yönetmen varsa, buna şaşarım. Ama gerçek şu ki, piyasada iyi nitelikli renkli film bulabilmek için savaş açmış durumdalar.

Godard: Bir şeyi değiştirmek istedikleri yok, istedikleri yalnızca şikâyet edip durmak.

Kael: Peki, kabul *(gülüşmeler).*

Godard: Yaptığımız filmlerin neden bizden daha çok yaşamasını istiyorlar? *(gülüşmeler)*

Kael: Renkler bir ya da iki yıl içinde soluyor. Bundan böyle technicolor da bulunamayacağına göre, kuvvetli kontrastı olan siyah bile elde edilemeyecek.

Godard: Elde edilebilir.

Kael: Aslında, technicolor'la yapılmış son film *Baba* /fdir.

Godard: Peki, neden technicolor'a dönmüyorlar?

Kael: Çünkü ülkede artık bu yapım tekniği kullanılmıyor.

Godard: O yapım tekniğine neden yeniden dönülmüyor?

Kael: Scorsese de işte bunun için uğraşıyor.

Godard: Hayır, onun kendi başına bir şeyle uğraşmaya niyeti yok, onun istediği, o işle başkalarının uğraşmasını sağlamak. İşin kolay tarafı. Bu insanlar şikâyet edip durmaya bayılıyorlar. Zaten ben de tam, filmlerimizin neden bizden sonra da... Çocuk doğuran bir kadını düşünelim, dünyaya getirdiği bebeğin kendisinden daha çok yaşaması gerektiğini düşünmez bile. O halde, bizler yaptığımız filmlerin öyle olmasını neden istemeliymişiz? Bugün Rembrandt' ın, El Greco'nun ya da Giotto'nun resimlerini gördüğümüzde, bu resimlerdeki renklerin, yapıldıkları zamanki renklerle ilgisi olmadığını biliyoruz. Bu resimlerin çoğu, zamanla ya da bildiğimiz nedenlerle resimlerin başına gelen şeylerle bozulmuşlardır. Elden geçirildikten sonraysa, bambaşka bir resim haline gelirler.

Kael: Scorsese, yüzyılımızın son yarısında yapılan filmleri, yapıldıkları dönemde sahip oldukları nitelikleriyle görmek istediğini söylemişti, sanırım.

Godard: İstiyorsa bunu sağlayabilir. Bunun için yapması gereken şey, başka yönetmenleri ya da kameramanları technicolor'u yeniden kurmak üzere bir araya getirmekten ibarettir. Technicolor Çin' de hâlâ var. Burada yapmak istemiyorsanız, kalkıp Çin'e gidebilir-s!mz.

Kael: Technicolor'un yeniden yapılmasını sağlamak için başlattığı savaşımın nedeninin de bu olduğunu düşünüyorum. Ama bunu sağlamak için bir skandal yaratmaktan başka çare yok sanırım. Bir sürü insanın, renklerin ne ölçüde solup gittiğinden haberi bile yok. Scorsese, insanların bu durumun bilincine varmalarını sağladı. Seyirciler, *Rüzgâr Gibi Geçti* gibi eski bir yarış atını yeniden seyretmeye gittiklerinde, onun çevrildiği dönemdeki filmle ilgisi olmadığı hakkında *en küçük* bir fikre sahip değiller.

Godard: Evet, ama savaşımını yanlış yönde götürüyor, yeni pozitifler ısmarlayabilir - negatif filmler çok iyi durumda. İsteyen, benim filmlerimin hepsini görebilir, yapacakları şey sadece bu filmlerin yeni kopyalarını ısmarlamaktır. İşte o kadar. Gelecek yüz yıl süresince benim filmlerimi, renkleri hiç bozulmamış olarak seyredebilirler. Yeni kopyalarını istesinler yeter. Bunu yapmaya sizin gücünüz yoksa, kimin var? Verilmesi gereken gerçek cevap, işte bu sorunun cevabı. Transamerica'nın başkan yardımcısına saldırmak kolay, hem de çok kolay.



Hanna Schygulla ve Jerzy Radziwilowicz *Çile*'de.

1

Centre National des Recherches Scientifiques - Ulusal Bilimsel Araştırmalar Merkezi. -ç.n.

2

Şti *(Cie)*, Fransızcada *cornpagnie* sözcüğünün kısaltılmış şekli. Burada *şirket* anlamına gelen bu sözcüğün bir anlamı da *eşlik.* Askerlik söz konusu olduğundaysa *bölük, birlik* demek. Godard burada, değişik alanlarda farklı şeyleri anlatmak için aynı sözcüğün, *cornpagnie* sözcüğünün kullanılması üzerinde duruyor. Nitekim *şirket* sözcüğü de *şerik* (ortak, arkadaş, eş) sözcüğüyle aynı kökten türetilmiş. -*ç.n.*

Söze Giden Yol

(1982)

Biz: Beni en çok şaşırtan, geçen hafta bizimle yaptığın söyleşide sözlerine hâkim olan düş kırıklığı oldu. Çi/e'nin art arda eklenmiş sekanslarını bir saat süreyle seyretmiş, bazı şeylerin son derece açık seçik ortaya konduğunu görmüştük. Ve gördüklerimizde, şimdiye kadar olanlardan daha güçlü, *Kaçan Kurtulur (Hayat)'tan* daha ileride -seni iyi tanıyan ve uzun süreden beri adım adım izleyen bizler için bile- daha yenilikçi bir yan bulduk. Bizi şaşırtan da, ortaya konanlarla senin tutumun arasındaki bu fark.

O: Ben her zaman olumsuzdan yola çıkanın; her zaman olumsuzdan yola çıkan olumlu bir insanım ben. O gün, tanıtım filmi gibi bir şey seyrettiniz ve kafanızın içinde bütün boşlukları, çukurları dolduruyorsunuz, ama aslında ne boşluk ne de çukur olacak, bunlar filmin içerdiği zayıflıklardan dolayı olmayacak... Henüz çok uzaktayız, penceresini açıp dışarıdaki manzarayı seyredeceğimiz odaya henüz girmedik bile. Daha doğrusu, odaya girdik, kapıyla pencere arasında hava cereyanı oldu, açmak istediğimiz pencere kapandı, pencerenin kanatları birden çarptı, oda karardı. Onun için, kanatları açıp manzarayı görmek üzere kapıyı örtmekle başladık işe. Film, kapadığımız bu kapının filmi işte. Öngördüğümüz şey, pencereye gidip dışarıdaki manzarayı görmekti, oysa bütün yapabildiğimiz,

► Alain Bergala, Serge Daney ve Serge Toubiana'nın 8 Mart 1982'de, Rolle' da yaptıkları söyleşi, *Cahiers du Cinema,* no. 336, Mayıs 1982.

pencerenin çarpmasına yol açan kapıyı kapamak oldu ve hiçbir şey görmüyoruz artık. Manzarayı görememekle kalmadık, ona bir de sırtımızı döndük. Görüntülerle ifade edersem içimde işte böyle bir duygu var. İnsanların, bir-ikisi dışında (Kimler bunlar? Bilmiyorum), sesli sinema ortaya çıktığında uğramış oldukları düş kırıklığını, içimdeki bu duyguyla anladım. Sorun, "Artık bir şey yapamayacağız," sorunu değildi; bu belki böyle ifade edildi ya da sinema Ta-rihleri'nde böyle yazıldı, ama işin derininde olup biten bu değildi. "Şimdiye kadar bilip yaptığımızı artık yapmayı beceremeyeceğiz," hiç değildi. İnsanlar bir yöne doğru gitmek

istiyorlardı ama sonradan ortaya öncüler çıktı ve gitmek istenilen ormanın artık kapalı olduğu görüldü. Yapılar kurulmasına karşı değiliz, ama böylesi yapılar değil. Bende uyanmış olan duygu işte bu; başkaları da bunu hissettiler mi, bilmiyorum. Ama öteki sinemacılar sinema tarihine duyarlı değiller...

Biz: Işığa gereksinme duyan, onu arayan ama bulamayan kişilerle ilgili eğretilemedeyiz hep.

O: Bu, öylesine hayaletler tarafından yapılan bir film oldu ki ışığın öyküsü onun öğelerinden biri haline geldi ve Jerzy giderek bir yönetmen, ya da yapımdan ve üretimden sorumlu olan ama ışık kendisini doyurmadığı için bunu bir türlü başaramayan kişi görünümüne büründü. Bu durum, stüdyoda çekim yaparken beni biraz tedirgin etmişti. Raoul'un ışığını oldukça iyi buluyordum ve Jerzy'ye, "Bu ışık olmuyor,” diyecektim ki Raoul, ışık araştırma güçlüğümüzü aydınlatmayı başardı ve hep yaptığı gibi, ortalığı kararttı. Bütün kameramanların Coutard'a neden diş bilediklerini anlıyorum, çünkü o kendi alanında tek... Ötekilerin hepsi onun yanında Cizvit papazı, Jansenist ya da Temple tarikatçısı gibi. Yine de, içlerinde Tan-rı'yı arayan ama tarikattan olmayan biri var. Bugün Storaro olsun, uzun zamandır Decae olsun, hepsi her zaman bir tarikat adına hüküm verdiler. Oysa Decae çok kısa bir süre için de olsa, başlangıçta bu tutuma girmemişti, ama sonradan geçirdiği değişimi gördük.

Biz: Tanrı sözünü kullandın; günlük çekimlerin projeksiyonu sırasında da dinsel bir havanın varlığını hissettik.

O: Tamamen öyle *(gülüşmeler).* Dinsel bir film değil ama sonunda kendi kendimize... günah işlediğimizi söyledik. Ben o noktaya, kafamı taktığım görüntü sorunu yüzünden geldim, ön plana bir türlü çıkaramadığım görüntü yüzünden; metin görüntünün önüne geçiyor... Sendikalar ve işçiler gibi; işçileri hiç göremezsiniz, onların adına hep patronlar ya da sendikalar konuşur, orada da metin görüntüden hep önce gelir. Görüntüyü hep birileri temsil ediyor, ama kendisi görülmüyor bir türlü ya da atomlaşıyor ve burada da bu duygu bütün bir ekibin belirli bir anda ne yapacağını bilememesine yol açtı. Ben bunun farkına çok sonra vardım, Anne-Marie'nin, Orestie ya da Pythie kişiliğini canlandırırken bu duyguya kapılarak kendini çekmesinden sonra; ve güçlü kişiliği olanlar daha en başından, filmden

görece olarak uzaklaştılar, sanki günah işliyorlarmış gibi: An-ne-Marie, Romain Goupil, Karmitz, ki oynadığı bölümde gücünü, hınzırlığını göstermişti, hiçbirinin bu alanda paldır küldür yürüyecek kadar yürekli olmadıkları hissediliyor.

Bu film hakkında bugün, senaryosu bitti diyebilirim, ve artık ortaya çıktı, yapılması gereken şey ortaya çıktı. Isabelle Huppert'in, cebine 30 milyon koyup üç hafta bir yerlere giderek kekelemeyi öğrenmesi gerekiyor. Jerzy'nin, bir milyon karşılığında beş hafta boyunca ortadan kaybolup kendine bir uğraş bulması gerekiyor... Hiç önemi yokmuş gibi görünen ama ta başından beri bir türlü aşılamamış şeyler bunlar; belki de biraz safça, aynı zamanda kurnazca ortaya konmuş ama şiddet duygusu taşımayan ve tepkilerin oluşmasına yol açmış şeyler. Ben, daha sonra görmeye, yalnızca görerek ilerlemeye çalıştım. Ve bu görme isteği yüzünden filmi fiziksel ve parasal olarak neredeyse batırıyorduk... Görüntü yönetmeni gibi görmeyi, bulutun geçip güneşin açmasını, bir sahnenin çekimi için belirli şeylerin yapılmasını, herkesin gelmesini ve güneş açar açmaz da... hayır, görmek istediğimiz şey bu değildi. Burada, bu değildi. Çekimini yapmanız gereken sahne bulutun arkasındaydı, onu görebilmeniz için bulutun geçmesi gerekiyordu. Ama söz konusu bulut, bizim davranışlarımızdı, düşünme biçimimizdi. Ben hep filozof kaldım; bu bir araştırmaydı, senaryoda neyin yapılması gerektiğinin araştırılmasıydı; olabildiği kadar görüntüsel olandan yola çıkıp daha sonra yazma faslına geçilmeliydi. Ve iş bunu yapmaya geldiği anda herkes ne söyleyeceğini artık bilemez durumdayken yapıldı o iş; ama galiba biraz kuramsal kaçacak; Fassbinder'in Lo/a'sına benzeyecek; o filmde yönetmen, işi sonuna kadar götürmez; gelip alegorilere dayanır, yazılı metin, filme çekilen metne dönüşür ve bir an gelir film çok güçsüzleşir, çünkü kişiler alegorik kişilere dönüşmüştür; ortaya çıkanı görmeden önce ne yaptığını bildiğini kendisi de söyler, oysa öyle anlar olur ki insan ipin ucunu bütünüyle kaçırır ve iş yalnızca akıl yürütme sayesinde yol alır. İşte biz de böyle bir aşamaya geldik; sözünü ettiğin düş kırıklığı buradan geliyor. Sanırım sessiz sinema döneminde böyle bir sorun yoktu ve o dönem yönetmenlerinin belirli bir anda yitirdikleri şey işte bu olmalı; kendi kendilerine herhalde, "Bu işte bir bit yeniği var, şeyleri gördük, şeylerin görülebileceğini gördük ve bu şeyleri artık hiç göremeyeceğiz," demişlerdir.

Dinozorlara on yıl öncesinden, ortadan kalkacaklarını haber vermek gibi bir şeydi bu; ama ne yazık ki dönüşüm denen şey böyle oluyordu, koca koca gökdelenler, ormanın içinde saatte 50 kilometre hızla koşturamayacaktı artık; dinozor denen şey buydu.

Biz: Marcel Pagnol konusunda yapılan tartışmalara katıldım; bana göre o, sesli sinemaya geçmekten mutlu olan tek sinemacıydı.

O: Kuşkusuz öyle, onun için çok yeni bir şeydi ve o da buna hayrandı. Ben hem sessiz hem de sesli sinemada olmaktan kendimi alıkoyamıyorum. Hep ikisinin arasında kaldım. Bu da coğrafi durumumdan geliyor, Fransa ile İsviçre arasında, hep ikisi arasındayım...

Biz: Işık konusuna yeniden dönecek olursak, bu kez fiziksel olarak; ilk gördüğümüz günlük çekimlerde oyuncuların kendi kendilerini fenerlerle aydınlattıkları planlar var. Ve ilk kez rastladığımız bir plan daha var ki orada Isabelle Huppert'i uyurken görüyorduk, zaman zaman yanan bir ışıkla aydınlatılıyordu.

O: Evet, sanırım bunu bir-iki kez daha yineleyeceğiz.

Biz: Orada, oyuncuların kendi kendilerini aydınlatmaları düşüncesi mi söz konusu?

O: Goya'nın, sallanan bir fener bulunan bir tablosuyla uyum sağlamak için bizim de bir fener salladığımız bir sahneydi, daha sonra aydınlığa geçiliyordu; bunu; filmin ışığı izleme amacını güttüğünü göstermek için yapıyorduk. Gerçekten, belirli anlarda belirli kişilere ışık veriyor, ilgimizi onlara yöneltiyoruz, sonra -klik!-ışık söndüğünde karanlığa gömülüyorlar; yaşam dediğimiz şey de bu zaten. Sinemaya gelince, o da aynı zamanda yaşamın kendisi; ve siz yaşamın filmini yapmaya başlar başlamaz, insanlar bunun sinema olmaktan çıktığını söylüyorlar size, zaten yaşanmakta olanı ikinci kez görmek için para ödemeyiz, diyorlar. Biz insanlara, herhangi bir şantiyede açılmakta olan bir deliği göstermeye kalksay-dık, bu doğru olurdu; Bouygues,[1] yapılan çalışmaları seyretmekte olan aylaklardan para toplamaya kalksaydı, herkes çekip giderdi. (Şantiyelerde insanların ilgisini, yüksekliklerden çok, açılan delikler çeker.) Aziz Paulus'un bir sözünü

tahtaya iliştirdim; günah üzerineydi, yasanın "metin" olduğunu söylüyordu *(Godard, bir gazete kupürü aramaya gider).*

Aziz Paulus, Romalılara şunu söylemiş: "Kutsal Yasa, günahın kendisi midir? Tabii ki değil, ama bana günahı tanıtan yalnızca Yasa oldu. Eğer yasa bana, 'Asla açgözlülük etmeyeceksin!' demeseydi, açgözlülüğü bilemeyecektim. Günah, fırsattan yararlanıp yasa aracılığıyla benim içimde her türlü açgözlülüğün uyanmasına yol açıyor. Yasa olmasa, günah da olmaz."

Faulkner'ı da yeniden okumaya başladım. Belirli bir anda, günah ya da Musa'nın önce görüp sonra yazıya geçirdiği On Emir'inin öyküsü söz konusu; ama önce görmüş, sonra yazmış. Mel Brooks' un filmindeyse, On Emir bir anda yukarıdan düşüyor, oysa bakıyorsunuz, on'dan çok daha fazla emir var *(gülüşmeler).*

İçimde şöyle bir duygu vardı: "Burada görüntü kullanmayacaksın."

Görüntünün erinç olduğu düşüncesi de var; erinçse, bilimsel dilde söylendiği gibi, duygunun en üst aşamaya vardığı, orada artık hiçbir şeyin bulunmadığı yer. Sinemacılar artık eskiden olduğu gibi, kişi olarak kendilerini, bir görüntüyü görme olgusuna bağlı olarak sinema yapma gereğini duymak zorunda hissetmiyorlar, bunlar artık birbirinden ayrı şeyler. Film kendi başına bir amaç; Hollywo-od'un bir Pollack yaptığı gibi sen de bir Rivette yapıyorsun. Eskiden böyle değildi. Artık hiçbir şey yok, başka bir değişim söz konusu değil, televizyon var.

Biz: Jerzy'nin, Hanna Schygulla'yı kendisini televizyon ekranında görmeye zorladığı sahne, senin yalnızca Bergman'a değil, İskandinav filmlerine hâkim olan dinsellik duygusuna da yaklaştığını düşündürdü bana.

O: Hanna, Bergman'a çok yakın, şey, Monika diyecektim. Evet, bütünüyle öyle.

Biz: Peki, o sahnede neden kendine bakmak istemiyor?

O: Bilmiyorum, yalnızca bakmak istemediğinden belki; daha önce hiç filme alınmamış birinin, ekranda verdiği ilk resme bakması gibi bir şey, o

durumda insan biraz... ama o, bu durumu oldukça iyi canlandırıyor.

Bu filmde, meraklı kimselerin, tutkunun ya da ışığın ya da herhangi başka bir şeyin anlatıldığı izlenimi olmayacak; umut kırıcı olan şey, demokrasinin gerçekleştirilmesine olanak bulunmaması; büyüklerle küçükler arasında eşitlik yok; bu filmde bu durum bir felaket ölçüsünde. Dört plan çekebilmek için altı hafta bekleyen büyük oyuncular olduğu gibi, aynı planları çekmek için bir o kadar bekleyen küçük oyuncular da oldu. Bu bakımdan herkes eşitti... çünkü on iki kadar oyuncu vardı, her birini sıraya koyup nasıl çekim yapılabilirdi ki? Yapmaları gereken şeyi kendiliklerinden bilemediklerinden, ellerinden gelebilecek şeyin azını da veremediler; başlarında, "şunu yap, bunu yap," diyecek babaları da yoktu; zaten siz söyleseniz bile, onlar bildiklerini okuyorlar.

Biz: Yasalara mı gereksinme duyuyorlar?

O: Yasalara gereksinme duymaları bir yana, bugün artık yasanın şu değil de bu yorumuna gereksinmeleri var ki bu da aynı şey değil. Bemard Lambert'in dediği gibi: "Yasa adil olmadığı zaman, adalet yasanın önüne geçer." Üstelik, adaleti istemek gerek, onu keşfetmeyi istemek gerek. Bütün bunlar, insanın günah işlemekten kaçınamayacağı duygusunu taşımasından ileri geliyordu, ötekilerin unuttuğu, ama geriye filmi yapmak kaldığı zaman kendini kurtaramadığın o garip duygudan.

Ya şu *auteur* öyküsü, kendimizi yazarlara benzeterek varlığımızı kanıtlamak için ortaya atılan öykü! Sinemada geçerli bir şey değil o; bir film en azından iki ya da üç kişiyle yapılır, iki ana bölümü vardır, biri gidiş, öteki geliş, biri olumlu, öteki olumsuz, biri kazanç, öteki kayıp; görüntüler bunlara bağlı olarak kullanılır. Hep ikili yapılan bir şeydir bu. Ben her zaman bir başkasıyla birlik olmaya çalıştım. 68'in keşfi, Gorin'le birleşmem oldu, sonra Anne-Marie ile; bunlar, bir şeyler üretmemi sağlayan, benim dışımdaki güçlerdi. Bunu herkes açıkça itiraf edemez; yer seçiminde ya da stüdyonun düzenlenmesinde, filmin geçişini sağlayan delikli bir aygıtın yanma bir montaj masası yerleştirmekle ilgilenen bir başka yönetmen bulamazsın; video konusunda da öyle.

Bir Fransa Reklam Kurumu ya da VCI stüdyosu ile militanların kullandığı düzenek arasında bir orta yol yoktur. ORTF'deki[2] sorunlara şöyle

bir bakmak, bunu anlamak için yeterlidir; hiçbir sorunları yok ama onlar başlarına bir sürü sorun açıyorlar... Bir montaj masasını yerleştirmek, dekor kurmak gibidir; her filmde dekor vardır, her şey dekordur. Burada, *Çile'de* ise çekip giden iki yapım yönetmeni oldu; dekorcu bırakıp gitti, "Allahaısmarladık" bile demedi, bir noktaya kadar geldi ve orada şişip kaldı; geride kalanlar, hizmetlerini öteden beri esirgemeyenler, Lejyon ekibi denen, Coutard'la Çinhindi'nden beri birlikteliğini sürdürdüğü yoldaşları oldu; onlar, yaptığını titizlikle yapan kişiler, ama bunu hastalık haline getirmiyorlar. Nitelikli bu kadar filmin tutulmamasının, iş yapmamasının, kötü filmlerinse başarı kazanmasının nedeni, benim oturup Martine Marignac'la tartışamamamdır, diyorum kendi kendime; film hakkında konuşamıyoruz bile, oysa Miller'la Audiard, *Garde a vue* (Korkunç Şüphe) hakkında kendi aralarında konuşabiliyorlar.

Belki de bu işlerin böyle olmaması gerekirdi, ama hiç olmazsa bir alt çizgisi de olmalı. Biz bu alt çizgiyi tutturamıyoruz. Bu, aslında bir üst çizgi; böyle olduğu da, günümüzdeki şekliyle toplumda giderek daha çok geçer akçe olmasından belli. Ama onların, alt çizgide de olsa bir ilişkileri var, nerede olurlarsa olsunlar iki kişiler. Rivette ise tek başına, yaptığı filmin hiçbir şansı yok, oysa aynı konuyu işleyen *Espion leve-toi* (Casus Ayağa Kalk) ile aynı şansa sahip olması gerekirdi.

Biz: Suzanne Schiffman'ın onun için önemli bir rol oynadığını, bir şeylerin doğmasına yardımcı olduğunu düşünmüyor musun?

O: Evet, bir bakıma bir İtalyan senaryo yazarının rolü gibi. Bu da en azından bir şeydir, çünkü bu kadarı da olmasa, Rivette filmi hiç yapamazdı. Bu çok doğru. Ama bir başka aşama daha geliyor ki iki kişi yeterli olmuyor, önceki iki kişi artık birlikte olduklarından (ki bu çok iyi) bir üçüncü kişiye gereksinme doğuyor, birlikte olanlarla yeni bir ikili oluşturacak bir üçüncü kişiye. Sonunda bu da bir birlik haline dönüşüyor. Hollywood işleyen bir sistem yaratmıştı. Peki, Suzanne olmasaydı, Jacques yapacağı filmleri gerçekleştire-mezdi denebilir mi? Tabii ki gerçekleştirirdi; François için de geçerli bu. Ne mutlu ki bu yetenek onlarda var. Bu biraz, Gorin'le benim belirli bir anda giderek birbirimize çok benzemeye başladığımız zaman ortaya çıkmış olan durum gibi; hiç değilse aramızdaki o bağ vardı. *Her Şey* Yo/unda'yı yaptığımızda, eksikliği duyulan şey bir yapımcıydı; nasıl bir

araya geldiğimizi görüp bizimle bir ikili oluşturacak ve bize, "şuna dikkat edin, buna dikkat edin," diyecek bir yapımcı. Her zaman ikili oluşturmak gerekiyor.

Biz: Çile'yle ilgili çekimlerde gördüğümüz bir şey dikkatimizi çekti: Bir planda ne zaman iki kişi bir araya gelse, bir üçüncü kişi gelip onların rahatım kaçırıyordu.

O: Evet. Straub ve Huillet var. Ne olursa olsun bunun örnekleri var. Yeni Dalga güçlüydü, çünkü insanlar birbirleriyle tartışıyordu. Tartışmaksızın sinema yapamazsın; resim ya da başka bir şey yapabilirsin, ama sinema yapamazsın. Dahası, ekoller var; Picasso resimlerini tek başına yaptı, ama başlangıçta oturup Braque ile tartıştı; büyük değişimler işte böyle anlarda meydana gelir. Yoksa, değişimler aşırı uçlara vardırılır; Goya'nın, Picasso'nun habercisi olduğunu söylemek güzel, ama Goya yalnız başınaydı, Picasso'nun habercisiydi ama onun geldiğini görmedi. Onunla Madrid'de ya da Toledo'da bir araya gelemedi.

Düşündüğüm bir başka şey daha var; bundan dolayı kendini uyuşturuculara vermiş sinemacı sayısı çok değil. İçki içemezsin, kendine kıymıyorsun; Eustache'ın durumu bir istisna olmalı. Sinemadaki bir Eustache'a karşılık resimde yüz kişi var, romanlarda da öyle, müziğin sözünü bile etmiyorum.

Bir başka şey daha; kendi kendime, bana şöyle bir şey önerse-lerdi ya da bir sultan beni şu seçimi yapmaya zorlayacak olsaydı, ne


J.-L. Godard ve Isabelle Huppert *Çile*'nin çekiminde. J.-L. Godard ve Hanna Schygulla *Çile*'nin çekiminde.

karar verirdim, diyorum: "Peki, film yapmayı sürdüreceksiniz ama şu ikisinden birini seçmek zorundasınız: Ya kör olacaksınız ya da ellerinizi

bileklerinizden keseceğiz." Sanırım, kör olmayı yeğlerdim, bu bana daha az acı verirdi (bu söylenenler acı vermeden yapılacaktı, dolayısıyla fiziksel acı söz konusu değil). Film yaparken gözlerimi kullanamamak yerine ellerimi kullanamamak beni daha çok rahatsız ederdi.

Biz: Trende gelirken, Rohmer'in resim üstüne, yayımlanmamış bir söyleşisini okuyorduk; orada, kameranın baktığını ama elleri olmadığını söylüyordu.

O: Ben de öyle zannediyordum sanki... Bunu anlamak için yönetmenlerin fotoğraflarına bakmak yeter, hepsi bööyle çıkar (Go-


Isabelle Huppert *Çile*'de. Myriem Roussel *Çile*'de.

dard, elleriyle o duruşu gösterir), orkestra yöneticilerine özgü basit görünüme bürünmek akıllarına bile gelmez.

Biz: Aziz Paulus'tan yapılan alıntıyla ilgili olarak söyleyeceğim bir şey var. Geçen hafta Orson Welles'e rastladım, ona, gelenek yanlısı mı yoksa deneyim yanlısı mı olduğunu sordum. Şu cevabı verdi: "Dayanılacak bir gelenek yoksa, denenecek ne yeni bir şey, ne de deney yapma isteği olur."

O: Bütünüyle aynı kanıdayım. Jean-François Stevenin de aynı şeyi söylüyordu. İki ya da üç büyük Amerikan filminin yapımına katıldı. Sinemada herkes yapmacıklı davranır, "gibi" yapar, stüdyo işçisinden yönetmenine kadar. Sonuçta, en az yapmacıklı davranan yapımcıdır, herkesin yapımcı dediği kişidir; zaman zaman onun da öyle davrandığı olur belki, ama kendini hemen toparlar.

Biz: Riske en fazla giren kendisi olduğu için mi?

O: Riske giren tek kişi odur. Martine'e -yapımcı yardımcısı olmak istiyordu- bu filmde hangi riske girdiğini bir türlü söyletemedim. Anne-Marie bana, bunun sorulmaması gereken bir şey olduğunu söyledi; belki de erkeksi bir soruydu, bir kadına başka türlü sorulması gerekiyordu. Belki, ama başka türlü bir şey bulunması gerekiyor. Doğru görüntü yok, sadece görüntü var. O görüntüyü bulup yapıyorsunuz. Tabii, arkasından düş kırıklığı geliyor... Büyük bozgun, bizim yaşadığımız değil, anne babalarımızın yaşadığı bozgun, televizyonun ortaya çıkması oldu. Onarılması olanaksız bir şey, bir değişim bu. Onun için, kendi kendine, her şeye karşın yine de kötü değil diyorsun, yaşanan şey sonuç olarak bir değişim. Bu da bende, oldukça yaşlandığım duygusunu uyandırıyor, artık her şey bitti, diyorum, o pencereye doğru gitme konusunda bile hiç şansım yok, buna olanak yok; mademki televizyon var! Yetki sorunu, yayın yapma iznini elde etme sorunu değil bu, elde etmiş olsaydım bile yapamazdım. Yapmayı becerecek olsaydım, yapımdan bir gün önce yapacağım şeyleri kendilerine danışacağım kimseler olmazdı çevremde. Yani ön çalışma yapmazdım.

Ben, çok televizyon filmi yapıyorum, ama ne yazık ki bunları sinemada yapıyorum. Bir ara *Burada ve Başka Yerde'yi* yaptık, ama o film, yanlış mesafede koşulmuş bir koşuydu. Düşün ki maraton koşucususun ve 100 metre koşuyorsun. Hep bu tür numaralarla karşı karşıyasın. Oysa burada, günlük çekimlerden çıkan izlenimi ayakta tutmak için, bu filmin televizyonda dört saat sürmesi gerekirdi; çekimi dört güne ayarlanmış bir senaryo düzenlenecek ve üçüncü gün, birden, kişilerin öyküsü üzerine bloke olunacaktı.

Jerzy'nin duvardaki üç fotoğrafına bakıyorum da, işte kadınlarla yakınlığı olan bir tip, diyorum; bir sürü şey var o fotoğraflarda; o fotoğraflarla çok daha canlı bir film yapabilirdim, eğer konuşmasını iyi bilseydim... Bunu düşündüm, eğer ortaya hiçbir şey çıkmamış olsaydı, her şey yıkılıp gitmeseydi, Anne-Marie'ye fotoğrafları hazırlamasını, Henri Guillemin'e de gelip yorumlamasını, ara sıra kişileri anlattığı gibi bu kez de bir filmden söz etmesini, verilmek istenmiş ama başarılamamış bir görüşü anlatmasını isteyecektim.

Biz: Günlük çekimlerde izlediğimiz tanınmış oyuncular sanki donmuş gibi, onlar için bir ufuk yok, ki bu da olağanüstü...

O: Bu onların sorunu.

Biz: Ki bu da olağanüstü...

O: Film için kötü bir şey bu; demek ki parıltıları yok.

Biz: Filme parıltı getiren onlar değil. İşin olağanüstü yanı dans sahneleri. Genç kızın dönüş yaptığı sahne çok güzel, birden çoğalıyor sanki, plana büyü katıyor.

O: Fazla önemi yok, övünülecek bir sahne değil...

Biz: Ama o hareketi yapan sen değilsin ki, o.

O: Tamam, o yapıyor. Ama bi_r buçuk saat süreyle olağanüstü şeyler gösteren bir film, içinde bir buçuk saatlik bayağılık ve sıkıntı bulunan bir film kadar sıkıcı ve ilginçlikten yoksun olabilir. Bu bir ritim sorunudur, filmin içerdiği şeyle ilgisi yok.

Biz: Kararı sen veriyorsun, orkestra şefi sensin.

O: Evet, öyle. Müzisyenler çok cins insanlardır, onlarla çalışmak zordur. Bu filmde bir orkestra oluşturma olanağı yoktu, çünkü çalışanlar prova yapmak istemiyorlardı. Stravinsky, orkestrasını yönettiğinde müzisyenler onu anlıyor, kabulleniyorlardı, ama onun yerini bir başkası alır almaz, Stravinsky yönetimindeki orkestradan dinlediğin müziğin yarısını bile dinleyemiyordun.

Biz: Neden, onun kulağı başka olduğu için mi?

O: Sadece o değil, ama müzik aletlerinin olanaklarını *pratik olarak* biliyordu. Bir kamerayla hem kaydırma hem zoom yapabilen, aynı zamanda alttan görüş alabilen biriydi o; ötekilerin bütün bunlardan haberi yoktu.

Anlamadığını söylüyorsun, ben de film ortaya çıktıktan sonra seyredecek olanların, olup bitenleri izleyemediklerini söyleyeceklerini düşünüyorum.

Yine de biraz olsun izleyebileceklerini sanıyorum, yoksa... Ama seni biraz daha yaklaşmaktan alıkoyan da bu zaten. İşçi dünyası, bu filmde birazıyla fabrika gösterilmesi, ayrıca Piccoli'nin patron rolünü oynaması, bütün bunlar insanları ilgilendirmiyor. Bir oyuncuya, "Dinle, sana fazladan para ödenecek, bugün işi, akşam saat yedide bırakacaksın..." diyemezsin. Isabelle, makineler hakkında fikir sahibi olabilmek için üç-dört gün fabrikaya gitti; ama daha sonra, bunun fazla kaçtığını, ona yapacak başka bir şey bulman gerektiğini ve bunu "X filmi için çalışma" olarak kaydetmen gerektiğini görüyorsun; yeni bulacağın işin, öncekine benzememesi gerekiyor, çünkü yapmaya giriştiği şeyi derinleştirmesine olanak yok. Tanınmış bir oyuncudan, Simone Weil'in *La Condition Ouvriere*'inden (İşçilerin Durumu) bir sayfa okuyup o kızlarla orada bir saat geçirdikten sonra, akşam bir halk lokantasında yine o kızlarla bir saat tartışmaya çalışmasını, ertesi gün de kendini Simone Weil'i yeniden okumaya zorlamasını isteyemezsin. Bu bir örnek: Bir hafta boyunca senin görevin bu olacak ve ben seni izlemeye fırsat bulamayacağım, çünkü o süre içinde X, Y ve Z'yi izlemem gerekiyor; bir tek sen olsaydın, *İşçilerin* Durumu'nun üstüne ben de seninle birlikte düşseydim, bunu çok iyi becerirdik; benim böyle filmler yaptığım da oldu. Ama burada durum başka. Geçen defa söyledikleri şey de şuydu: Lokantanın birine giriyorsun, iyi de, orada hizmet gören kızla o kadar çok zaman geçirmek gerekiyor ki...

Sorun, orada iki saniye yada dört hafta kalmak değil. Kadın işçilerin lafı gevelediklerini söylemiştim, bu böyle, çünkü bu insanların konuşmak için aceleleri yoktur. Bir kadın yıldız oyuncuya da bunu yapması için 30 milyon ödeyemezsin, öyle olunca da işin bir noktasında belirli bir... evet, bir eksiklik olduğunu, dürüst davranıl-madığını düşünüyorsun; gidip kendin de yapamadığın için, bunu ondan istemekle ben de dürüst davranmadım, diyorsun. Ve işin içinden nasıl çıkacağını bilemiyorsun. İşte böyle bir durumda, zorluğu paylaşmak için iki kişi olmak gerekir; bu iki kişi aynı yerde değil, başka başka yerlerde de olabilir. Düş kırıklığı işte buradan geliyor. Ben her zaman sinemanın önemli bir iletişim aracı olduğunu düşündüm *(gülüşmeler)* ve bu aracı, işin içinde olanlar artık kullanmak istemiyorlar... Benim filmlerimin yapımında çalışanlar benden bir Godard filmi bekler, ama *bu* Godard filmine gereksinme duyduklarından değil. Benimse hem filme hem de onlara gereksinmem vardı ve onlardan, gereksinme duydukları şeyleri bana yazılı olarak bildirmelerini istedim ama

bunu yapmadılar. Onlara, sınırlarımın dışına çıktığımı, kendimi sınırlamam gerektiğini söyledim; bu sınırları saptamanın tek yolu -filmde henüz hiçbir sınır söz konusu olmadığına göre- onların kendilerine sınır koymaları olacaktı: ücretler, üstlendikleri iş, dünya görüşleri değil ama... Hiçbiri, kafasındakileri kâğıda geçirmek istemedi; "Bir filmde benim yapabileceğim şudur: Çok iyi taksi kullanırım ya da özel araç kullanırım," bile demediler. Hiçbir şey yazmadılar. Onların kendilerince çizdikleri bir sınır vardı ve bu bana mercanadalar arasında yön verecekti, onlar ister gemi olsunlar ister mercanada; ama sanıyorum mercana-da bendim, onlar da gemiydi. Onların, Jean-Luc'ün ya da Godard'ın filmine gereksinmeleri vardı, benimse, bu filme gereksinmeleri olup olmadığını bilmeye gereksinmem vardı; büyük tehlikelerin içinden geçip gidecek olan bu film, onlar için bir gereksinme miydi? Burada, Rivette ile aynı düşünceye geliyorum; yönetmenliğe soyunmak tehlikelidir. Bu düşünceyi şimdiye kadar onunla hep paylaştım; bunu somut olarak ortaya ilk koyan o olmuştu. Risk kavramı, oyun, kaybetme riski. Yumruk yeme riskini, oyunun kurallarını anlayamama riskini, işin oyunla ilgili bütün yönleriyle birlikte göze alıyorsun. Yapımcılarla yine de bir şeyler bilebiliyorsun, filmi belirli bir tarihte çıkarmak istiyorlar, olanak bulunursa şurada ya da burada, ille de para kazanmak için değil, yatırdıklarını geri alabilmek için. Ama ötekilerle hiçbir şeyi bilemiyorsun.

Zaman zaman bir filmde çok zor anlar oluyor, ama elinizin altında bir senaryo olduğundan... Bu filmdeki zorluksa, genel olarak senaryoyla çalışmamamdı, ama nasıl olsa beni senaryosuz-adam olarak tanıyorlardı, onun için pek bir şey fark etmedi: Çekim yerine geliyorlar, beklemeye başlıyorlar, "Jean-Luc bize ne yapacağımızı nasıl olsa söyler," diyorlar. Bu filmde, onlara hiçbir şey söylemedim, orada kalakaldılar, "Peki ama ne yapacağız?" demelerini bekledim, ondan sonra yanlarına gittim: "Ne yapmak istiyorsunuz? Söyleyin bakalım, görmeye ya da göstermeye çalışın bana."

Biz: Hiç farklı davranamamanı açıklayan nedenlerden biri de bu; iki film arasındaki süre içinde oyuncularla birlikte olmuyorsun hiç. Rivette, topluluk düşüncesi içinde hareket ediyor; film yapmadığı zaman bile Bulle ile ilişki içinde. Sense, yalnızca çekim sırasında Godard'sın. Çekim yapmadığın zamansa efsanesin, etkiliyorsun, korkutuyorsun ve

büyülüyorsun, Guru rahipleri gibi bir bakıma. Bu, oyuncunun sana yaklaşmasına elverişli bir ilişki biçimi değil.

O: Koşulların zorlaması bu. Çekim olgusundan doğan efsane...

Biz: Rivette sevgiyle yaklaşıyor, Renoir geleneğine daha yakın.

O: Bir ortam var, o da Paris.

Biz: Bu ortam tiyatro, topluluk.

O: Bu ortam tiyatro, topluluk. Bir de oyuncular, bu da yanılgılara yol açıyor, çünkü topluluklarda oyuncular çoğunlukta. Sanıyorum, yapımcıların da bir topluluğu olmalı *(gülüşmeler)*. Bu toplulukta örneğin Dussart, Sarde, Danon olabilirdi ve zaman zaman film yapmak için gidip Yves Montand'la, Romy Schneider'le görüşürlerdi.

Biz: Başlangıçta dinden söz ettik, son kez şöyle diyordun: "Biraz fazla uzağa gittim ve şimdi yeryüzüne dönmek için ozon tabakasını delmekte güçlük çekiyorum."

O: İşte bundan dolayı çevremdeki insanların bana sınır çizmelerini istiyorum: Nerede o insanlar? Yolun neresinde? Yere ayak bastılar mı, basmadılar mı? Mademki sınır konusunda bu kadar çok istekleri var, nerede olduklarını söylesinler. "Mademki ben şoför yardımcısı kabul ediliyorum, onların kazandığı kadar ben de para kazanmak istiyorum; ben de onlar gibi, sendikanın saptadığı süre kadar çalışmak istiyorum." İşte bunları bir kâğıdın üstüne yazmalarını istedim onlardan.

Biz: İşi bozan da zaten onlardan bunu istemen. Yazılmış şey yasaya dönüşür çünkü. Onları bu tutumlarından caydırabilmek için bunun bilincinde olmak gerekir.

O: "Şu kadar kazanıyorum," diye neden yazamıyorlar; Re-nault'ya ya da Milli Eğitim'e başvuran herkesin yaptığı bir şey bu. Bunun adı yaşamöyküsüdür. Yaşamöykünüzü yazın. İşte, sizden istediğim bazı bilgiler. Genellikle, babanızın adını sorarlar; ben size başka şey soruyorum. Onlara ne diyebilirim ki? Peki, mademki karşıma geldin, gel bakalım, birlikte ne

yapabiliriz görelim, sana şu işi veriyorum; bunu mu demeliyim? Bu kadar basit değil, hayır, öyle yapmadım.

Biz: Budizmle ilgili, hoşuma giden bir öykü var. Bir bilge, tanrısal aydınlığa ulaşma aşamasına eriştiği halde, nirvanaya çekilmek yerine cisim olarak varlığını sürdürmek isterse, bunu öteki canlılara, özgürlüklerine kavuşuncaya kadar yardım etmek amacıyla yaparsa, bu bilge *bodhisattva* adını alır. Ve o kadar iyi, o kadar özgeci insanlar vardır ki, bu insanlar ozon tabakasının altında olup biten şeylerle o kadar ilgilidirler ki, o büyük bütünlük içinde eriyip yok olmaya çağnlmazdan önce, Tanrı'ya kendilerini aşağıda tutması için yakarırlar. Bunlar, yeryüzünde varlıklarını sürdüren çok özel bilgeler kategorisini oluştururlar, fazla mesai yaparlar ve kişisel dinginlikleri için, mutlulukları için başkalarını yetkinliğe ulaştırmayı üstlenirler. Bu biraz, Mao döneminde Çin'deki kişisel yetkinleşme sorunsalıdır. Bana bazen öyle geliyor ki sen biraz o bilgeler gibisin ve bir filmin her birimizin yaşamınanasıl damgasını vurması gerektiğini, onun bilincine nasıl varmamız gerektiğini bilmemizi istemenin ötesinde, bir an geliyor, bizden bunu söylememizi ya da yazmamızı istiyorsun. Bu istek, yaptığın bütün filmlerde var. Oysa tiyatroyu seven Rivette (sevdiğini sanıyorum), senin tersine, ki sen pek fazla sevmiyorsun (bana öyle geliyor), şunu iyi biliyor: İletişim, oyuncular aracılığıyla kurulur, ama bir koşul var, o da bunun sözünü hiç etmemek. Ara sıra rastlıyorum ona, yaptığı filmlerden söz etmemek için aramızda bir anlaşma var, ama bu, üzerinde hiç konuşulmadan varılmış bir anlaşma; hafta içinde gördüğümüz başka her şeyden söz ediyoruz, ama ikimiz de biliyoruz ki bunların ardında sözü edilen kişi kendisi. Şimdi sen, insanlara bir türlü şunu yaptıramadığını, bunu yazdıramadığını, "şunu yapıyorum, bunu yapıyorum,” dedirtmediğini söylediğin zaman, bunda şaşılacak ne var?

O: Bilmiyorum, ama sinema alanında, başka alanlarda yapılabilen şeyler bile yapılmıyor, bu da kaçınılmaz olarak belirli bir gücün oluşmasına yol açıyor. Yapılan filmlerin içi giderek boşalıyor, oysa sinema efsanesi giderek büyüyor. Bir gün gelecek yok olacak, varlığını bir efsane olarak sürdürecek; efsanenin gücü şimdiye kadar hiç olmadığı ölçüde büyük.

Bir dahaki söyleşimizde daha kesin şeylerden, verilerden söz etmeliyiz; adlar, durumlar vermeliyiz. Örneğin Howard Hawks, kamera ya da tarih,

demeliyiz; daha sonra da sormalıyız: "Bu sözcükler hakkında bize ne söyleyebilirsiniz?"

Biz: Örneğin, Mizoguşi. Onun da senin gibi olup olmadığını, oyunculara damgasını vurmak isteyip istemediğini düşünüyorum...

O: Bilmiyorum, tanımıyorum.

Biz: ... Senin gibi, çünkü sen onların kalemi ellerine alıp yazmalarını istiyorsun.

O: Yazmak ya da başka bir şey yapmak. Ne yapacaklarını gelip bana soranlar onlar.

Biz: Üzerinde senin adının bulunduğu, sinemacılara ilişkin bir soy kütüğü vardır herhalde; ama bir ikincisi daha var ki orada da bir başkasının adı yazılı; Renoir'a daha yakın, oyunculara karşı daha özverili olan birinin.

O: Gerçekten öyle; Rivette oldukça nazik bir insan, çünkü diyaloglarını Dominique Labourier ile Juliet Berto'nun yazdığı filmleri yapma riskini göze alıyor. Shakespeare'in göze almadığı bir risk bu. Bu nedenle de, ortaya çıkan şey *Beğendiğiniz Gibi* olmuyor, *As You Like It* olmuyor. Shakespeare aynı zamanda oyuncuydu, koltuğunun altına iki karpuzu birden sığdırıyordu.

Biz: Welles'in, *director'lara*, hatta müzik alanındaki *conductor'* lara karşı çok sert bir eleştirisi olmuştu; bu uygulama sonradan ortaya çıktı, eskiden, bir oyundaki başrolü Moliere'in ya da Shakespeare'in yazıp o rolü bir başkasının oynaması kimsenin aklından bile geçmezdi, demişti.

O: Sorun şu: Nasıl bir film yapmalısın ki düzenli yaşayabilesin? Düzenli olarak eline kaç para geçmesini istiyorsun? Bunlardan başkası beni ilgilendirmiyor. Aylık gelir getiren bir işim olmasını hep istedim; ama bu konuda CGT'den emekli olmuş en faşo işçiden bile daha kötü durumdayım; birileri beni alıp gömmeye götürünceye kadar belirli bir paranın elime geçmesini güvence altına almak isterdim. Bütün istediğim bu; gerisinin altından kendi başıma kalkarım. Bunu sağlamak için, benden ne isterlerse

yapıyorum; ruhumu şeytana satmışım bir kez! Onu geri almak için uğraşıp duruyorum.

Biz: Peki, yönetmen ile yapımcı arasındaki alışverişi, sen de kendinle oyuncular arasındaki ilişkiye kaydırmış olmuyor musun?

O: Diyaloğu ilk çıkaranlar tüccarlardır. Konuşulmaya başlandığında alışveriş de başlamıştı. Eğer Araplar hem masalcı hem de tüccarlarsa... Ama tefeciliği icat edenler Araplar değil, Yahudiler oldu, bunun da bir sürü nedeni var.

Biz: Bana Çinlilerdi gibi geliyor.

O: Çinliler mi? İşte sana, kesin olarak yargıya varılamayacak bir konu; ama bu işler bir günde ortaya çıkmadı. Ben üzülüyorum, kendi hesabıma acı çekiyorum, çünkü sinema öylesine olağanüstü olabilirdi ki... Ama ben Rivette'e ve ötekilere kızacak hale düşüyorum sonunda; Vemeuil'e bile kızdığım oluyor.

Biz: Sinemanın bugün üzülünecek durumda olduğu doğru.

O: Ne sefalet! İçinde bulundukları durum dolayısıyla film yapamadıkları için Polonyalılara acıyorsun, sonra kendi kendine, sinemanın şimdiye kadar hiç kimseye hiçbir şey iletmediğini düşünüyorsun. Wajda'nın filmlerinin neler içerdiğini göremediklerini... ama bu doğru değil, zayıf, çünkü iletişim kurmak için film yapmak zorunda değil. Doktora gittiğin zaman, çekilen radyografiyi görmek istersin ya da istemezsin ama doktorun gördüğünü bilmek istersin. O radyografinin çekilmiş olması gerekir, çünkü hastalığın şurada mı, yoksa burada mı olduğunu bilmen gerekiyordur. Kalkıp Truffaut'yla bir film yaparsın, sonra bir başkasıyla başka bir film yaparsın; Stevenin'in yaptığı da buydu: Kendi filminin başarısızlığa uğramasından sonra, kalktı bir Amerikan filmi yapmaya girişti.

Biz: Durmadan araştıran bir beyin o, bir radar.

O: O filmi yapmak zorunda; isterse kötü bir Huston filmi olsun, umurunda değil, çünkü ister Huston filmi olsun ister başka film, o Amerikan yapımını gerçekleştirmek zorunda olduğunu düşünüyor. Bu

konuda ben bütünüyle Sartre'cıyım: İnsan, başkaları onun ne olmasını istiyorsa odur.

Biz: İletişime gerçekten inanıyorsun.

O: Dünyada var olan tek şeyin iletişim olduğunu sanıyorum.

Kendi varlığıma, senin varlığına inanmıyorum. Hareketlerin, biçimlerin maddeleşmiş bir ânı olduğumuzu düşünüyorum. Her ay bir bilimkurgu roman okumayı çok seviyorum ve çok fazla yolculuk yaptığımdan, zamanın içinde, kafamın içinde daha çok yaşıyorum. Bir an geliyor, birden var olduğumu, belirli bir davranış içinde bulunduğumu safça düşünüyorum, öyle ki sık sık, "Jean-Luc, nazik ol!" yada "Jean-Luc, öfkeye kapılma!" diyorlar, çünkü iletişimin koptuğunu anladığım anda karşımda ister sen ol, ister bilgisayarına bakmakta olan Air-France hostesi olsun, kan beynime sıçrayıveriyor. Çoğu zaman da kopuk olduğu ve insanlar da durmadan bundan söz ettikleri için kendimi mağdur olmuş hissediyorum; herkesin varlığını kendi kabuğu içinde sürdürdüğü, benim kabuğumun ise biraz daha yumuşak olduğu izlenimine kapılıyorum. Böyle olunca da, kendi hakkımda söyleyebileceğim bir gerçek, yaptığım doğru bir hareket yanlış algılanıyor. Örneğin, Pere *et fille* (Baba Kız) adını verebileceğim bir film yapmayı tasarladığımda, kızım olmadığı için, baba ile kızı arasında geçebilecek bir macerayı düşünmemi yanlış buluyorlar.

Biz: İletişimden söz edildiğinde, normal olarak bir A, bir de B noktası var demektir ve bunlar aralarında iletişim olan durağan noktalardır, birbirlerinin söylediğini anlarlar. Oysa senin sinemada yaptığın şey bunun tam tersi; sen, A ile B arasında var olan şeyi, yani iletişim alanını gösteriyorsun.

O: İnsanlar ne yapıyor? Hareket ediyorlar. Hareket etmeyen, yalnızca insanların ürettikleri nesneler. Buna karşılık, doğanın ürettiği nesneler durmaksızın hareket ediyor. Şu masa hareket etmiyor, ama dönmekte olan dünyanın üzerinde duruyor. Hareket etmeyen ve iki yılda bir yerinin değiştirilmesi gereken bir masa insana müthiş sıkıntı veren bir şey. İnsan, yaşamını nesnelerin yerini değiştirmekle geçiriyor.

Biz: Peki, ya görüntü, o ne tür bir nesne?

O: Hiçbir şey değil, varlığı olmayan bir şey. İnsanın düşünemeyeceği, adlandıramayacağı bir şey, ama buna karşılık bir bağ, mad-deleşen bir şeyin, yalnızca bir düşüncenin ortaya çıkışı.

Biz: Bir düşün ortaya çıkışı mı?

O: Onun da. Düşler biraz bastırılmış durumda; hâlâ bu kadar güçlüyseler, bu, sessiz sinema dönemine ait olmalarından ileri geliyor. Televizyon döneminde düş yok, amaç düşlere erişmek. Çoluk çocuğun eline, içinde düşle ilgili hiçbir şey bulunmayan bilgisayarlar gibi düşünsünler diye klavyeler tutuşturuyorlar. Ben, baştan aşağı iletişim olduğumu düşünüyorum, çünkü bir yerden başka bir yere gidip duruyorum; insanlarla gerçekleştirmeye çalıştığım tek şey, nasıl iletişim kurabileceğim konusunda anlaşmak. Birine kalkıp da, seninle nasıl iletişim kurabiliriz, dediğinde, anladığı şey şu: "birbirimizle nasıl konuşabiliriz ya da birbirimize nasıl dokunabiliriz?" Oysa benim için iletişim kurmak, seninle ben Paris'ten kalkıp Marsilya'ya birlikte nasıl gideceğiz; senin kafanda Marsilya'ya gitme konusunda kendine ait gerekçeler, benimkinde bana ait olanlar varken bunu nasıl yapacağız, demek. Söz konusu olan şey bir filmse, *Kaçan Kurtulur (Hayat)* ise ya da *1000 milliard de dollars* (Bin Milyar Dolar) ise, bunu nasıl yapacağız? Senin, *Bin Milyar Dolar'ı* kafanın içinde döndürmen gerek, benimse kafamda *La Chute du dollar* (Doların Düşüşü) adlı bir konu var; öyleyse anlaşabiliriz.

Biz: İletişimin alışverişten başka bir şey olmadığını, dolayısıyla da söylenebilir ve yazılabilir olduğunu düşünmekle, onu kısıtlı bir kavram olarak kabul etmiş olmuyor musun?

O: Yazının kendisi değil, izleri var; bugünse alışveriş artık kaydedilmiyor bile; işin neresinde olduğumuzu artık bilemediğimize göre, zaten yeteri kadar hızlı yazamazsın. Bunun için görüntüsünü, uçak sahnesiyle *Dere Tepe Fransa'da* verdim. Bir yanda zenginlerin, öte yanda yoksulların olduğunu savunan o köhne kuralı ayakta tutabilmek için hesaplar yapılıp duruyor. Ama kimsenin bir şeyi bildiği yok. İnsanların fiziksel olarak neden film ürettiklerini artık anlamıyorum. Bu işe biraz hevesi kalmış insanlar olarak yalnızca yapımcıları görüyorum, çünkü işletmeciler ve dağıtımcılar işe çok aşağılayıcı, çok dar kafayla bakıyor; yine de, yapılacak filme önceden para bağlayan, yapımcı yanı da olan dağıtımcılar, işletmecilerden biraz ayrılıyor.

Şunu söylüyorum: Yapabileceğimiz görüntülere bakalım. Resim alanında bu yapılabilir; öyle dönemler olmuştur ki, bazı ressamlar ötekilerin yapabildiğinden daha azını yapmayı biliyorlardı. David'in yaptığı kumaş kıvrımları, Tiziano'nun ya da Veronese'nin-kiler kadar iyi değildi. Sinemada da olaya aynı gözle bakalım. Elde etmeyi başardığımız şey ne? Jacques'ın Bulle ile elde etmeyi başardığı şey, *Çılgın* Aşk'tan beri elde edebildiklerinin en iyisi; ama bu noktaya ulaşabilmek için araya on beş savaşın girmesi, Amerika'nın Vietnam'da yenilgiye uğraması gerekti. Buysa, bir yerlere ulaşılabilmesi için çok ağır bir bedel; bu işin başka türlü olması gerekirdi.

Biz: Sana göre, savaşın rolü ne?

O: Tartışmaktan hoşlanırım, ama barışı severim. Tartışmanın, barışın güzel bir biçimi olduğunu düşünüyorum. İşi savaşmaya kadar vardırmak, işte onda ben yokum.

Biz: İlk kez Boulogne'da gördüğümüz günlük çekimlerden sonra, Çi/e'nin kaba güldürü yanından söz etmiştim sana: Birbirini hırpalayan kişileriyle, Oudart'ın *Kaçan Kurtulur (Hayat)* için söylediği gibi, sonuç vermeden patlayıp duran hınçla dolu küçük atomlarıyla. Küçük, atomsa] patlamalar görüyoruz sürekli. Çok fazla tartışma var.

O: Tartışmadan başka bir şey yok.

Biz: Senin filmlerinde bir, iki, üç, bilemedin dört kişi var. Bir kişi olması korkunç, iki olunca tragedya, üç kişi dram, dört kişi olduğundaysa savaş patlıyor. Vaktiyle beni çok etkilemiş olan bir sözün vardı; artık figüran kalmadığı için, bundan böyle tarihsel filmlerin yapılamayacağını söylemiştin. Ve bunu doğruladın; *Her Şey Yolundddan* başlayarak yaptığın filmlerde kalabalıklar hiç boy göstermiyor. Neredeyse beş-altı kişiyi bile bir arada görmüyoruz.

O: Ya kalabalıkları çekersin -Vidor, hatta *Potemkin*; ama sessiz sinemanın kalabalıkları filme almış olması rastlantı değildir, çünkü seslendirmeye gereksinme yoktu- ya da Tanrıların, yan-Tanrıların yakın plan çekimini yaparsın. Bu ikisi arasında başka hiçbir şey yoktur; arada duran senden, benden başka. Hatta sen, ben de yokuz, çünkü olduğumuz anda biz de yan-Tanrı haline geliriz. Evet, belgesele yakın olduğum doğru,

belgeselde farklılıklar yok... İnsanlara çok para ver, daha azını ver ya da yarısını ver, onlardan çal ya da çalma, ne yaparsan yap, demokrasiyi gerçekleştirmeye olanak yok.

Çalışma ve sinema aşkına gelince; sinemanın tarihi boyunca, ne zaman klasik döneme başvurulmuşsa, uluslar, belirlenemeyene ve var olmayana -yani kendilerini kanıtlayacak bir görüntüye- olan


Çile'deki Melek.

gereksinmeyle ifadesini bulan kimliklerini yitirmişler demektir. Yazdığım Sinema Tarihi için bu düşünceden yola çıktım: Direniş hareketi üzerine film yapanlar niçin yalnızca İtalyanlar oldu? Bunu yaparken insanların sinema hakkındaki görüşlerine hangi değişiklikleri getirdiler? Bir şey görüntülerle nasıl anlatılır? Şu da düşünülebilir: İtalyanlar, en az direnmiş ulus, düşmanlarıyla işbirliği yapmış ulus olduklarına göre, o filmleri onların yerine Yugoslavların, bir ölçüde Rusların ya da Polonyalıların yapmış olması gerekirdi. Tamam, Polonyalılar toplama kampları üzerine iyi bir savaş filmi yaptılar (Munk'un filmi), ama o bireysel bir filmdi. Fransızlar da o konuda bir-iki film yaptılar; bunların dışında -sıfır-hiç film yapılmadı; daha sonra Vichy hükümeti döneminde yapılan küçük komedilere döndüler. Demek ki bu işi yapanlar İtalyanlar oldu. Buysa açıklanabilir: Hiçbir şey değillerdi; Japonlar, Yugoslavlar, İsveçliler, İsviçreliler kadar bile olamamışlardı, onun için de hiçbir şey değillerdi, oysa ne yapıp yapıp varlıklarını kanıtlamaları gerekiyordu;

adına görüntü denen o belirlenemeyen şeyin var edilmesi gerekiyordu. Giderek kendi kendime dedim ki: Bir sinema ne zaman başkalarının gözündeki görüntüsünü baştan aşağı yenilemişse, bu sinemayı yapan ulus kimliğini yitirmiştir, tıpkı İtalya'da olduğu gibi; orada, yapılacak tek şey görüntüye sarılmaktı, ama bu görüntüyü de yaratmak gerekiyordu. "Bakınız, biz İtalyanlar, Mussolini değiliz, *Roma Citta Aperta'yız* (Roma Açık Şehir), burası Etiyopya değil." De Sica gibi ikinci kemanlar bile bütün dünyanın tanıdığı filmler yaptılar; *Sciuscia* (Kaldırım Çocukları), *Ladri di Biciclette* (Bisiklet Hırsızları) gibi filmler, başarısı prestij sağlamaktan öteye gitmeyen *Roma Açık Şehir'*den daha çok başarı kazandı. Rusya'da bile aynı şeyler oluyor, Eisenstein'a kıyasla insanlar Pudovkin'le sinema aracılığıyla kimlik değiştiriyordu. Almanya'da sinema derinliklerden yüzeye çıkıyordu. Bunların dışında da sinemada hiçbir şey yok, yalnızca bireyler var, bunlar da ülkelerinin özelliklerini taşıyorlar. Sorulacak iki soru daha kalıyor; birincisi, -Amerikan sineması, ikincisiyse, birçok şeyi değiştirmiş olan Yeni Dalga. Ne getirdi bu akım? Biz ulusun, ülkenin dışında kalmıştık, bunu yeterince kafamıza kaktılar. Ama biz, daha önce var olmayan sinema aşkını getirdik...

Biz: ... ki bu da bir ülkedir.

O: ... ki bu bir ülkeydi, Yahudilerin Vadedilmiş Toprakları gibi bir şey, sinema aşkı. Benim söylediğim tek şey var, o da, işlerin yolunda gittiği, çünkü her şey, bir ülkenin büyük sinemaya sahip olmadığı andan başlayarak yolunda gider. Oysa Salvador'u ya da Polonya'yı aklınıza getirdiğiniz zaman içiniz burkulur.

Biz: İnsanı etkileyen bir şey var. Cesar ödüllerinin dağıtım törenine baktığımızda, meslekten insanları, kısa bir süre için de olsa duygu ortaklığı altında birleştiren havadaki sinema aşkının azlığı. Oyuncular ödüllerin verilmesini beklerken sıraya giriyorlar. Bir aileye, bir babaya gereksinme duyuyorlar; ama sen bir vuruşta onların ailesini darmadağın ediyorsun; kim olduklarını, ne olduklarını bilemiyorlar hiç.

O: Aileleri falan yok, olduğunu söylüyorlar ama yok. Varmış gibi davranıyorlar. Artık aile falan yok, olsa bile sahtesi var. Bunu anlamak için, gidip Billancourt'daki lokantaya şöyle bir bakmak yeter; vaktiyle orada kimler vardı, şimdi kimler var.

Biz: Biraz önce bize, seni sık sık hizaya gelmeye davet ettiklerini söylüyordun: "Jean-Luc, şunu yapmamalısın, bunu yapmamalısın”; herhalde seni azarlayan ne annen ne de baban, bunu Anne-Marie'nin yaptığından kuşku yok, çünkü terbiyesizsin. Şunu demek istiyorum, başkalarına karşı saygılı olma konusunda belirli bir davranış örneğine uymayı kendiliğinden beceremiyorsun.

O: Hayır, görüntünün insanların yüreğine oldum olası korku saldığını düşünüyorum. Kimyasal araştırmalarda olsun, endüstri alanındaki araştırmalarda olsun, aygıtlarla hep görüntü üzerinde çalışılır, sonra bu görüntü yazılı metnin arkasına gizlenir; böylece, daha önce gözler önünde olan şeyi artık göremezsiniz. Ama Musa' nın Yasaları var; yalnızca sözcüklerle tartışılmasından dolayı herhangi yazılı bir yargıya varma tehlikesi olmasa bile o yasalar ağır basar.

Oysa yalnızca sözcüklerle hiçbir yere varılmaz. Sözcüklerle filozoflar gibi tartışabilirsiniz, ama sonunda birbirinizin boğazına sa-rılmayacağınızı bilirseniz. Descartes ile Platon karşılıklı tartışmaya girişecek insanlardı, merak ettiğiniz şey, hangisinin daha üstün olduğu, tartışmada kimin baskın çıkacağı olmazdı. Tartışma ne kadar sert geçerse, tartışmadan alman zevk de o ölçüde büyük olur. Benim, kendi görüntümden korkmamam için bir başkasına gereksinmem var. Kör olacaksak oluruz, n'apalım. Ama gözlerimiz gördüğü sürece, gördüklerimizi ancak bir kez görebiliriz; birinin yalan söylediğini duyarsan, onun yalan söylediğini bilirsin; ne söylemiş olursa olsun, o yalan senin yararına olsun ya da olmasın, onun yalan söylemiş olduğunu bilirsin. Burada, görmek ve işitmektir söz konusu. Sinemada ise belirli biçimde görmek ve belirli biçimde işitmektir. Görme biçimleri, görme biçimlerinin oluşturduğu bir yelpaze bütünü, insanlar bu bütünden yararlanmak istemiyorlar. Mısırı başka türlü ekmeyi, arabayı başka türlü kullanmayı, bir genç kızla bir delikanlıyı başka türlü filme almayı hiç kimse bilmiyor, böyle bir olasılığın var olup olmadığım kimse merak etmiyor.

Biz: Vaktiyle insanların buna gereksinme duyduklarını mı düşünüyorsun?

O: Tabii. Kısa bir dönem oldu, sessiz sinema dönemindeydi, buna gereksinme duyuldu; hem sinemacılar hem de seyirciler duydu. Öyle olmasaydı, sinema bu denli olağanüstü başarı kazanamazdı. Televizyonu

doğuran, sinema oldu; ne büyük bir güce sahip olduğunu düşünebiliyor musun? Yaratıcıların içi, şimdiye kadar hiçbir ressamın, hiçbir Mozart'ın duymadığı bir duyguyla doldu.

Biz: Sinemanın başlangıç döneminde, söz konusu bu duygu, insanların görüntüleri okumayı öğrenmesine de hizmet ediyordu; Rusya'da öyle oldu, özellikle Amerika'da. Amerikan halkını ya da Amerikan halkı düşüncesini oluşturmak için bundan yararlanıldı. İnsanların, görüntüler aracılığıyla okumayı öğreneceği görüntüleri yapma konusunda büyük bir sorun yoktu. Şimdi görüntü okumayı herkes biliyor, ama giderek çılgın bir noktaya ulaşıldı; öyle ki 60'1ı yıllardı, "görüntü görüntüdür, ama dikkat, görüntüyü okumak gerekir," dediğimiz zaman -hem sen hem de bizler- bu noktaya gelinmesinde bizim de katkımız oldu.

O: Yirmi beş yıldır, Yeni Dalga'dan beri yönetmenler filmlerinin başına: " ... tarafından yazılmış ve yapılmıştır" yazdırıyorlar ki ben bundan ta başından beri hoşlanmıyorum.

Biz: Bir görüntüyü okumak kitleler için neden bir gereksinme olsun, pek anlaşılmıyor.

O: Televizyonun neden bunun üstünde durduğu apaçık, çünkü televizyon fiziksel olarak görüntüleri okuyor, resim tarayıcı görüntüyü, hareketi sırasında okuyor, bu arada kimyasal görüntü bir defada kaydediliyor.

Biz: Ardında bir şeyler bulunduğu için görüntünün okunması gerektiğini söylüyorsun. Bu bir bakıma çok gizemli bir şey, zaten her "görme"nin ardında gizem vardır.

O: Yeni Dalga döneminde biz görüntüyü okumuyorduk. Bunu, Truffaut'nun ilk yazılarında açıkça görürsünüz. Önceleri sadece görüyordu, sonraysa, özel yaşamında o konudaki bilgisi arttığı oranda, görme olgusundan okumaya geçti. Önceleri betimliyordu, dili yalnızca araç olarak kullanıyordu, "şunu yapıyor, bunu yapıyor," diyordu, yazdıklarının görsel yanı çok ağır basıyordu; bundan dolayı da, bana göre, gelmiş geçmiş sinema eleştirmenlerinin en iyilerinden biridir. Çünkü onu okurken görüyor ve düşünüyor, Bergman'ın filmi Delannoy'mnkinden gerçekten iyi, diyordun; hem Bergman'ın filminde hem de Delannoy'nınkinde oyuncunun

yaptığı hareketi görebiliyordun. Eleştiri bir göstergeydi, bir yol pusulası, bir taşıt tari-fesiydi. İletişimdi. Bu o kadar yeni bir şeydi ki, başarılı oldu. Ama sürüp gidemezdi.

Yeni Dalga'nın getirdiği yenilik, kendi işini kendi görmeye iten sinema aşkı, film yapmadan önce film seyretmesi oldu. Dünyaya bakacağına, filmlere baktı, sorunu tersine çevirdi. Ama sonradan da bunu sorun haline getirdi. Bizim aramızda, Sinematek'e gitmek, film yapmaktı, ikisi arasında fark yoktu.

Biz: Oysa, artık okumayı herkes öğrendi...

O: Herkes. Yandaki doktora gittiğimde bana, "Ee, Bay Godard, şu montaj ilerliyor mu bakalım?" diyor. Bazı terimleri biliyor. Sinema ortamında da durum aynı. Çekim yaptıktan sonra, görüntü yönetmenine rastladığında sana söylediği şey aynı: "Ee, montaj ilerliyor mu?"

Biz: "Çoluk çocuk nasıl?" demenin bir başka yolu.

O: Bütünüyle öyle. Çoluğumla, çocuğumla ilgilendiği falan yok. "Senin düldül nasıl gidiyor?" dese daha iyi. Sen anlatmaya başlar başlamaz canının sıkıldığım görürsün, o da ayrı.

Biz: Kaçan Kurtulur (Hayat)'ı, LTC'de Marguerite'le görmeye gittiğimiz gün arabasıyla bizi o götürmüştü. O gün dâhiliği üzerindeydi, bir ara şöyle dedi: "Bak, gördün mü, adamın altında son model, dört kapılı Renault var; müthiş bir araba." Işıklarda adamın hizasında durdu, ona, "Hey, Renault'ya bak, müthiş ha!" dedi. Adam, ne yapacağını, ne diyeceğini şaşırmıştı. Biz biraz utanmıştık, ama gülmekten de kırılıyorduk. Tam Tati'lik bir sahne. Yani yalnızca iletişime inanmakla kalmıyorsun, bir şeyleri söyleyebileceğine de aklın yatıyor.

O: Her şeyi birden yapamazsın. Ruhçözümlemenin iyi yanı -tabii iyi yapılması koşuluyla- bir şeyin reddedilmesi ya da zorunlu olmasıdır... Bir çerçevenin varlığı söz konusu, ressamınki gibi.

Biz: Kendini ruhçözümleme çerçevesi içine yerleştirecek olursan, insanlarla konuşamadığından nasıl yakınabilirsin? Eğer, "Hayır, o

söylediğinizi söylemeyin, çocuklarımın nasıl olduğunu sorun bana; ben de, varsa çocuklarımdan, yoksa arabamdan söz edeyim," diyecek olursan!

O: Ben ruhçözümlemeci olamazdım.

Biz: Ama tutumun, ruhçözümlemecilerinkine çok benziyor.

O: Ben her zaman birleştirici oldum. Araplar, Yahudilerin yüzünü bile görmek istemiyor; benim bütün isteğimse onları karşı karşıya getirip konuşturmak. Yasaklanmış ne varsa, onu yapmak geliyor içimden.

Biz: Ama bir araya geldiklerinde, kod yüklü bir dil konuşmaya başlayacaklar ve sen onlara, "Yok, beyler, her şeyi adıyla söyleyin," diyeceksin.

O: Ee, tabii. Birbirinizle karşılıklı ilgilenin. Mademki Yahudi-ler hakkında bu kadar kötü konuşuyorsunuz ve siz, Filistinliler hakkında bu kadar kötü şeyler söylüyorsunuz, onlarda sizi ilgilendiren bir yan var demektir. Sorun, gelip sizin oturduğunuz toprakları elinizden almak istemeleri olamaz yalnızca; bu, sizinle bir yakınlıkları olduğunu gösterir; her iki yanın da aynı şeyi sevdiğini kanıtlar. Oturup tartışacağınız şey, ”Eve nasıl çekidüzen vereceğiz?” sorusunun cevabı olmalı, yoksa, ”Senin evindi, yok, benimdi; hayır, masa oraya değil, şuraya konacak!” değil. Bu konuya hem İsrail hem de Ürdün televizyonunda günde sekiz saat ayrılsaydı, size garanti veririm ki barış gerçekleşirdi, hem de fiilen.

Biz: Yok, senin unanimist olduğunu sanmıyorum, sen birleştirici değilsin. Söylediğini gerçekleştirseydin, onların gelecekte yine birbirlerinden neden kopacaklarının gerekçesini de ortaya koyardın mutlaka.

O: Ben birleştirme çizgisiyim.

Biz: Yani şeytanın ta kendisi. Yeri geldiğinde ruhçözümlemeci-nin üstlendiği rol.

O: Öyle diyorsan, öyle olsun. Rubens'in bir tablosu vardır; o tabloda şeytan, İsa'nın önünde durmaktadır, bacakları boğum boğumdur ve her iki elinde birer taş vardır; bu taşları İsa'ya sunmaktadır ki İsa orada,

Gaumont'da masasının başında oturan Nicolas Seydoux'ya benzer *(gülüşmeler)* ve şeytan sanki şunu söylüyordur: ”Bak, ben de bir şeyler yapmayı becerdim...” Her iki elinde birer taş vardır, bir tek taş değil; demek ki iki ağırlık, iki ölçü var.

Biz: Ben de şimdi, şeytanın avukatlığını yapayım biraz *(gülüşmeler),* ama Truffaut senin için, "yakınıp duruyor” dediği zaman -aslında o da yakınıyor ama bunu belli etmiyor- haksız mı? Dünyanın en özgür mesleğini yapıyorsun, yaşamını sonuna kadar iyi sürdürecek konumdasın, oturup ağlayacak insanların arasında görmemen gerekir kendini...

O: Ben mi ağlıyorum?

Biz: Meslek koşullarıyla ilgili olarak canım!

O: Evet, ben de onu diyecektim. Formumu yitirmemek için yapıyorum bunu. İnsanların ilgisini çekmenin başka çaresi yok. Güldüğün zaman, kimsenin ilgisini çekemiyorsun. Sen gülüyorsun, sonra bir Rus tankı çıkageliyor, bakıyorsun ki yanındakiler toz olmuş; eğer sarhoş değilsen ya da yaşamına boş vermemişsen, gülerek direnemezsin. İşte bundan dolayı, o işi bütünüyle meslek koşullarının zorlamasıyla yapıyorum, çünkü mesleğimi yaparken çok eğleniyorum. Daha çok da yapımcılarla ve bankacılarla dalga geçiyorum; onlarla çekişiyorum, onlara dalaşıyorum. Çekişmek benim yöntemim; birisi çıkıp da, "Bana bak, kes artık, işlerinin yolunda olduğunu biliyorum," diyene kadar, söylediklerimi yalanlayana kadar yapıyorum bunu. Ama yanılıp da, "Valla, işler yolunda gidiyor," diyecek olsam, yandığımın resmidir.

Biz: Spor antrenmanlarında uygulanan teknik bu.

O: Bütünüyle öyle; hatta teknikten de öte, bir yaşam biçimi. Mutluluğun öyküsü yoktur, o nedenle, bir bakıma bende ötekilerden daha fazla ticaret kafası var; seyirciye karşı saygılı davranıyorum, onlara öyküler anlatıyorum; ötekiler de öykü anlatıyorlar, ama yalnızca mutluluk öyküleri. Mutluluğun öyküsü yoktur; bunu ilk söyleyenler de onlar; yaptıkları filmler ayaklan üstünde durmuyor.

Biz: Bu söylediklerin bizi kararsızlığa itiyor biraz. Sana geçen gün Paris'te rastladığımızda, üzgün ve kırgın görünüyordun. Tamam, bu bir taktikti. Sonra, bir saat kadar film seyrettik ve çok etkilendik. Ve söylemesi zor olan bir şey var ki o da bizim anlatım gücümüzün yetersizliğinden kaynaklanıyor: "zevk" sözcüğü yetersiz; bu görüntülerin ortaya çıkmasında bir tür, yapılan şeyin tadını iyice çıkarma, diyebileceğimiz bir şey var. Bize öyle geliyor ki bunun adını koymak, sözünü etmek olanaksız.

O: Yo, hayır, sözcükleri bulmak gerekiyor; bunu yapmak kolay değil, biliyorum; bu da benim, Heidegger için söylendiği anlamda bir söz adamı olmamamdan kaynaklanıyor - bir kitabı var, adı Un-*terwegs zur Sprache* (Söze Giden Yol). Heidegger'in, Wittgenstein' ın ya da Bertrand Russell gibi oldukça çok sevdiğim bazı filozofların yapıtlarının orasından burasından okuyarak sinema yapma gi-zilgücümü daha da artırıyorum. Zaman zaman bunları İngilizcesinden okuyorum, böylelikle, anlamayacağım kesinleşiyor ve yalnızca bir fikir alıyorum, çünkü İngilizce okurken Fransızcayı tam tersinden okuyor gibi oluyorum ya da o dilin mantıksal zımbırtıları bana o havayı veriyor. Başladığı gibi bitmeyen, vecize yumurtlamayan felsefe kitaplarını seviyorum. Melanie Klein'ın herhangi bir iyileştirme yöntemi gibi, içinde örnek bulunan ama diyaloğu anlayacağın yerde, iyileştirme için gerekli tümcenin araştırıldığı duygusunu veren kitapları sevmiyorum.

Biz: Biraz önce, filmde dâhice yakalanmış bir sinematografik mutluluk olduğunu söylediğimde sözü ağzımdan aldın. İnsan senin yanında böyle şeyler söylemeye cesaret edemiyor.

O: İnsanların benden söz etmesi her zaman hoşuma gider. Benimle yapılmış söyleşiler yayımlandığında, okuduklarımla o kadar az iletişim kuruyorum ki içinde adımın geçip geçmediğine bir daha bakıyorum. Adıma gönderilmiş mektupların üstünde, bunlar Paris-*Match'tan* bile gönderilmiş olsa, adımı gördüğümde şöyle diyorum: "Birileri bana yazıyor; dişe dokunur bir şey yazdıkları yok ama yine de yazıyorlar." Yaşamım mekân içinde olmaktan çok daha fazlasıyla zaman içinde geçiyor; yolda yürürken öyle anlar oluyor ki şunu düşünüyorum: "Ben, saat 4:05'te başlayan ve saat 4: 18'e kadar bir peyzaj ya da sokak parçasının içinden geçen zamanın parçalarıyım"; ve o anda ben ben oluyorum. Bazı bilimkurgu romanlarında rastladığımız kişiler gibi; zaman içinde ileriye doğru fırlatılmışlar, uykuda

bin yıl geçirmişlerdir ve sen o kişilerin mekân içinde değil de zaman içinde yaşadıklarını hissedersin.

Picasso'nun, daha önce duymadığım bir sözü var. Bir hapishaneye girse ve resim yapma olanağı bulamasa, ne yapacağını sormuşlar. "Bokumla resim yapardım," demiş. İşte bu söz bana çok yakın, ama zaman zaman insan hapishaneden kurtulmayı da ister... Soljenitsin, yazacağı kitabı nasıl düşünmeye başladığını anlatır. Tutukluluk yıllarını ölmeden tamamlayabildi, çünkü kitabını kafasının içinde hem yaratıyor hem de yarattıklarını ezberine alıyordu. Zaten Gulag Takımadaları üstüne yazdığı kitabına, "Bir Sovyet Hapishanesinde Yirmi Yıl” değil de, "Yazınsal Araştırma Denemesi” adını verdi.

Biz: Filmde, Jerzy, birazıyla sana mı benziyor? Polonya ile burası arasında nasıl yolculuk ediyor?

O: Buraya geliyor, sonra, zamanı gelince oraya dönüyor. Zaman zaman ona, "Olaylar yüzünden mi?” diye soruyorlar; o da, "İstersem geri dönerim, istediğim zaman dönerim..." cevabını veriyor.

Oyuncular, içinde bulunduğumuz durumun zevkini de çıkardılar gibi geliyor bana. Teknik ekiptekilerin çoğu da; Coutard'ın Lejyon ekibinin dışındakiler. İşin şu yanı var: "Başyapıtlar acı çekmeden yaratılmaz." Ki bu hiç de gülünç değil. Yani demek istediğim, bu bir amaç değil. Bir planın nasıl çekileceğini bilememek, kaleme sarılmakta zorluk çekmek yeteri kadar acı verir, öyle ki gerisinin de artık acı içinde geçmesi gerekmez. Sporda olduğu gibi: Dünya şampiyonluğunu kazanmayı amaçlamakta acı yoktur, golleri atarken de. Kendine acılar içinde kalacağın bir durum yaratabilirsin ama öte yandan bu acıyı yeneceğini, yenmenin zor olacağını ve bu tehlikeyi göze aldığını düşünerek acıyı zevke dönüştürebilirsin.

Biz: Sporcular çoğu kez, karşılaşma sonrasında ağlar. Gözleri yaşlıdır, çünkü çok yoğun bir an yaşamışlardır.

O: Evet, her zaman öyle olur. Güzel bir gösteriyi izlemeye -ya da müzik dinlemeye- gittiğinde, duygusal yönden yoğun bir an yaşarsın, er ya da geç gözlerin yaşarır.

Biz: Bize biraz ışıktan söz edebilir misin?

O: Burada ışık çok değişken. Işığın en güzel olduğu bölgelerden biri burası, çünkü durmadan değişiyor. Çoğu zaman sabahları o kadar güzel ışık oluyor ki! Oysa sabah ışığı çoğunlukla çok keskindir, güzel bir ışık değildir. Bunun nedeni, vadilerin çokluğu, araziler arasındaki oranların ritmi, ormanlar ve vadilerin çeşitliliği. Rüzgârlı olmasının da oldukça fazla rol oynadığını söylemek gerekir. Rolle'dan başka hiçbir yerde otuz iki çeşit rüzgâr yoktur; ayrıca, bunların her birinin de ayrı bir adı var. Işık durmaksızın değişiyor. Burada yağmur yağdığında Cenevre'de ve Lozan'da hava güzel olur. Hatırlıyorum, Eclair yerine LTC'yi seçmiştim, çünkü LTC'nin teknik müdürü olan Roch, bana bu rüzgârlardan söz etmişti... Kendi kendime, "Al sana bir tip daha," demiştim. Ve bu, bütünüyle Va-ud kantonuna özgü bir şey. Başka yerlerde binlerce çok güzel manzara var, ama buradaki ışık bütünüyle kendine özgü; akşamüstü saat beşte, gökte bulutlar varsa, koyu kurşuni renge dönüşebiliyor. Işığın kıpırdadığını hissediyorsun, ama bu sana bir aydınlatma duygusu vermiyor. Ve şu anda içimde biraz açık havaya çıkma isteği var, ışık beni çok etkiledi...

Şu sıra bazı bölgelerle ilgili küçük belgeseller yapmayı düşünüyorum; bunlara belki insan yüzleri de katarım. Eksikliği duyulan şey işte bu: belgeseller. Bu konuya gelince de, televizyon bir felaket... Senaryoların televizyondan yararlanılarak hazırlanması gerek, gözle görülmesi gerek. Televizyonda belirli bir tarzda konuşulabilir, uzunlamasına... oysa olup biten korkunç. Televizyonun kalkıp da bir Straub ya da Tati'ye 50 milyon verip satın alması anlaşılır gibi değil; 10 milyon verip alırsınız ve sabahın saat 5'inde gösterirsiniz. Size garanti veriyorum ki lO milyon verip Yankesici'yi yılda iki-üç kez gösterseniz, Bresson buna karşı çıkmaz; isterseniz sabahın 4'ünde gösterin. Televizyonda gördüğümüz şeyler, görmek istemediklerimiz, hepsi bu. Üçüncü Dünya ile ilgili filmleri göstermek istemiyorlar. O filmleri programa gerçekten almak istiyorsanız, farklı bir sinema olarak sunun. Beş saatlik Hint filmlerini gösterin. Bunu yapmaya gerçekten olanak var; gün yirmi dört saat, üç ayrı kanalvar. Ama istemiyorlar ve sen de, "Artıkbitti bu iş," diyorsun. Elli yaşında olmama ve kendime, "Bak, hep başladığın yerde ve zamanda duruyorsun ama neyseki önünde bütün bir yaşam yok," diyebildiğime seviniyorum. Yoksa şaşkınlıktan ne yapacağımı bilemezdim.

Biz: Fransa'da, televizyonun çok iddialı olduğu, kültürel söylevler peşinde koştuğu ama hiçbir şey yapmadığı, üstelik her şeyi kilitlediği izlenimi var.

O Bunun adı da reform! Bir de Luther'in yaptığı, adına Reform denen şeyi düşünüyorsun da! Ama aslında Luther'in yapmış olduğu Reform da görsel-işitsel bir reformdu *(gülüşmeler).*

Biz: Amerika'da, kablolu televizyonla inanılmaz sayıda program gösteriyorlar.

O: Bin film gösteriyorlarsa, bunların arasında günün birinde 98'inci kanalda Marguerite Duras'ın bir filmini de gösteriyorlar;

ama Marguerite yaşamını kazanmak için buna bel bağlayamaz.

Biz: AmaAmerikalılar aynı zamanda, bu söylediğin şeye hiç aldırmıyor. Herkesin dilinde olan şeyi çok az yapıyorlar. Çok aşırı yaptıkları şeyin de sözünü bile etmiyorlar, çünkü televizyon bütünüyle günlük yaşama girmiş durumda.

O: Evet, para gibi, artık yaşamın kendisine hizmet etmiyor. Orada, uzakta duran yaşama öykünmeye hizmet ediyor. Çok çok para var; ama senin bu paranın bir kuruşunu bile gördüğün yok. Üstelik, çok parası olanlar -bunların sayısı da çok değil- düşünemeyecekleri kadar çok paraya sahip oldukları andan başlayarak bu parayı artık hiç kullanmıyorlar. On iki malikânen, dört şirketin olduktan sonra, yapacak ne kalır ki! Yapılacak şey, olsa olsa, seninle aynı değerde servete sahip olan bir başkasına savaş açmak olabilir: yaptıkları da zaten bu...

Biz: Video ile çalışman, sesi algılamana bir değişiklik getirdi

mi?

O: Ses konusunda, eskiden beri uyguladığım doğrudan kayıt tekniğini bırakmadım; bundan sonraki filmlerimde de değiştirmek için bir neden gönnüyorum. Zoom kullanarak bir pan hareketi yapacak olursan -geçen gün, Visconti'nin *Morte a Venezia* (Venedik' te Ölüm) filminin ilk planını

seyrederken düşünmüştüm bunu- ses yönetmeni sesleri genel olarak alır, bütün sesleri birlikte alır. Oysa bu sesi bir micro-canon'la alarak işe başlamak gerekir, çünkü mic-ro-canon'la bir pan yaptığında, özellikle buradaki özellikleri gösteren bir bölgede, kendini her şeyin tam ortasında bulursun; bir uçak sesi duyarsın, biraz hareket edince bir meleme duyarsın, biraz daha hareket edersin çan sesleri duyarsın, biraz daha hareket, araba sesleri; çektiğin planın sesi işte budur. Bu, söz konusu sesleri kaydedip ”İşte gerçek ses!" diyeceksin anlamına gelmez. Hiç gelmez, ama işe buradan başlamak gerekir ve belki de işe buradan başlaman, görüntüyü değiştirmene yol açacak, dekupaj yapma fikrini verecektir sana. Oysa bundan kimseye söz edemezsin, iletişim kuramazsın... Bunun böyle olduğunu gördüm ben; biri INA için, öteki Enerji Bakanlığı için hazırladığım kısa metrajlı iki film dolayısıyla gördüm; kalkıp da bunlardan söz edemiyorsun. Sana, "şunu yapman gerekir," diyecek bir yapımcı bulamazsın. Ve değiştirdim, tabii, başkalarının neler yaptığını bilmem gerekiyor, ancak o zaman ne yapacağıma karar verebilirim. Sanırım, bu Straub'da olmayan bir şey, Ri-vette'te de yok, ben de kendimde eksikliğini duyuyorum. Yapabileceğimiz filmlerin altında bir düzeyde filmler yapıyoruz. Mocky, yapabileceği filmleri yapmıyor. Vemeuil ise yapabileceği kadarını yapıyor ve onun bile yaptığı filmlerin düzeyi giderek düşüyor. Burada, Renoir'la bir fark beliriyor; o, *Oyunun Kuralı*'nı yaparken yapabileceğini yapmıştı.

Biz: Peki, ya Techine gibi, komutayı gerçekten elinde tutanlar, yapımcılarla diyalog içinde olanlar; onların ortaya koyduğu filmler neden bu saydıkların kadar ilginç değil?

O: Çünkü onun dediği sadece hava atmak için. Ben yapımcılarla gerçek bir diyalog içindeyim. O kadar basit; belirli ama gerçek bir diyalog benimki. Ve şimdiye kadar hep ısmarlama filmler yaptım. Karşımdakilerden, bana bir film ısmarlamalarını sağlamaya çalışıyorum. Hanna Schygulla'ya Los Angeles'ta rastlıyorum, o ara film yapmadığım için ona, "Benimle film yapmak ister misiniz? İstiyorsanız anlaşmayı hemen imzalayalım," diyorum; "Nasıl bir film?", ”Valla, sizinle bir film işte! Siz benimle bir film yapacaksınız; tabii ben de sizinle yapmış olacağım. İmzaları şimdi atabiliriz, sonra da çalışmaya başlarız"; bunun üzerine bana, "Yarın yine görüşelim, sonra da...", diyor; ben de ona, "Peki. En azından yarın yine görüşelim sözünüzden yola çıkarak düşüneceğim: Yarın

görüşelim," diyorum. Ertesi gün de, bambaşka bir konuyla çıkıyorum karşısına. Al sana ısmarlanmış bir film, önerinin karşımdakinden gelmesini sağladım bile. Daha önceleri, önerilerime evet diyen sadece Isabelle vardı, buysa yeterli değildi ... 7’on/"nin bir *remake'ini* yapmayı düşünüyordum ama haklarını satın alamadık; çok karışık bir işti. Yoksa o *remake'i* yapacaktık, adı "Derriere la gare" (Garın Arkasında) olacaktı; konusu Cenevre'de, İspanyol mahallesinde geçiyordu. İki kadın oyuncuyla anlaşma yapmış olduğum için, *Çile'yi* çektik. O fikir, resim fikri aklıma nereden geldi hatırlamıyorum. İşte böyle oldu; ısmarlanmış bir film vardı ortada. Oturup yapımcılarla konuştum. Birinde şafak attı, ötekiyse o kadar korkmadı...

Biz: Filmin çekiminden önce birkaç saatlik video çekimi yaptınız!

O: Evet, onların bir bölümüyle Centre'dan alınacak avans için bir kaset hazırlandı. Daha sonra da çekimi sürdürdük. Senaryoyla ilgili video çekimlerinin ortak yapımını üstlenen Fransız kantonu televizyonu, bunları yapıldığı biçimiyle yayına sokamayacağını düşündüğünden, başka türlü yapmamızı istedi. Bunun üzerine, görüşmelerle ilgili belgeselleri, filmle ilgili çekim sahnelerini videoya almayı sürdürdük; bunlardan, adına *Çile Filminin Senaryosu* diyeceğimiz zımbırtıyı çıkarmaya çalışacaktık; burada, sözünü ettiğimiz zorlukları birazıyla göstermeye çalışacak, yapılacak bir filmi önceden görmeyi denediğimizi söyleyecektik. Anne-Marie bunu bir kez bir film için yapmıştı: Oyuncularla anlaştı, bunlardan biri Brigitte Fossey'di. Fotoğraflan çekti, dört gün uğraştı, bütün fotoğrafları çektikten sonra, çalışmayı kesti. Bunun nedeni belki de "görmüş" olmasıydı. .. O zaman anladım ki, bir görüntü oluşturulmak isteniyorsa, onu önceden görmemek gerekiyor.

Biz: Bu düşünce bize çok doğru görünüyor.

O: Evet ama o durumu ben de yaşamak istedim. Bir milyarlık bir risk oldu bu. 600 milyonken bir milyarlık hale gelen bir risk. Ama bu riske aynı zamanda başka bir gözle bakmak gerektiğini de düşünüyorum... Ama bir kez görmüşsen, tamam; artık görmüşsün-dür, aynı şeyi ikinci kez oluşturamazsın. Ama ben bunu birçok kişi için düşünüyordum; herkes aynı yolu izleyip başka başka şeyler görmüş olacağından, görülmüş olan şey görülmemiş şeye dönüşecekti, çünkü birinin gördüğünü bir başkası

görmeyecekti. Ve yola buradan çıkılacaktı... Tıpkı bilimkurgu romanlarında başlangıçta söylenen sözler gibi: "İki bin yıl önce Yeryüzü'nden hareket ettiler," ikinci bölüm iki bin yıl sonrasından başlar ki arada geçen süre dört saniyedir ve sen artık başka bir dünyada bulursun kendini... Öyleyse benim yaptığım sinema da gerçek bir bilimkurgu sineması, öyle denebilirse... İşte durum buydu: "Bir kez olsun kapının öte yanına geçelim" durumu... Baba ile kız öyküsü, mahremiyle zina yapma öyküsü gibi. Marguerite'e diyordum ki -çünkü bu konuda onunla diyalog kurmaya çalıştım, o da bu diyalog sonrasında *Agatha ou les lectures illimitees'yi* (Agatha ya da Sınırsız Okumalar) yaptı; çünkü o, yemek yapıldığını görürse, yiyecek başka biri de yoksa, yemeği oturup kendisi yer- ona diyordum ki: "Hayır, ortada sorun yokken insanlar işi hep 'sonraya' bırakmak istiyor; taş orada duruyor, altında da bir sürü çıyan. Öyleyse kaldıralım şu taşı, işin en başında yapalım bunu, sonra da bakalım, başlangıcı taşın 'altından' yapalım. Bu yapılmadıkça da bir şey bilinemez. Öte yandan, taşı kaldırmayı da sorun haline getirmeyelim..." Başka bir deyişle, varsayım filmlerinden hareket edelim; matematikte de öyle yapılmaz mı?

Biz: Narkozitörlük gibi bir şey bu, yarayı uyuşturup, "Bakın şu yaraya, bakın, çünkü birkaç saniye sonra acısını duyacaksınız," diyorsun.

O: Ona şimdi bakalım, çünkü birazdan acısını duyduğumuzda, içine girdiğimizi hatırlayacağız. Çoktan içinde olduğumuzu unutmamak için yapalım bunu.

Biz: Nietzsche'nin düşüncesi bu; bir acı, ancak onu duyduğumuzda belleğimizde yer eder; insan, öğrendiklerini bu yolla öğrenmiştir, duyular belleğimizde böylelikle birikmiştir, çünkü acı çekmekten hoşlanmayız.

O: Filme hazırlık çalışması olmak üzere herkesten istediğim, seçtiğim bir-iki müziği dinlemeleriydi. Bir kez değil, düzenli olarak dinleyecekler, işleri bu olacaktı. İçinden gelmediği zaman insanın bir müziği dinlemesinin çok zor olduğunu biliyorum. Ama o müziği on dakika süreyle dinlemelerini istemiştim; bir saat, yanm saat değil, on dakika, ama düzenli olarak. Bunu yapmalarını bile sağla-yamıyorsun. Oysa *Çile* işte bu; koşucuların yaptığı bir film, yarışta koşmak isteyen ama yarış öncesi kendilerini hazırlamaya yanaşmayan, koşmayı bildiklerini sanan kişilerce yapılmış bir film. Yönetmen başyardımcısı olsun, yıldız oyuncu olsun ya da ötekiler, hepsi

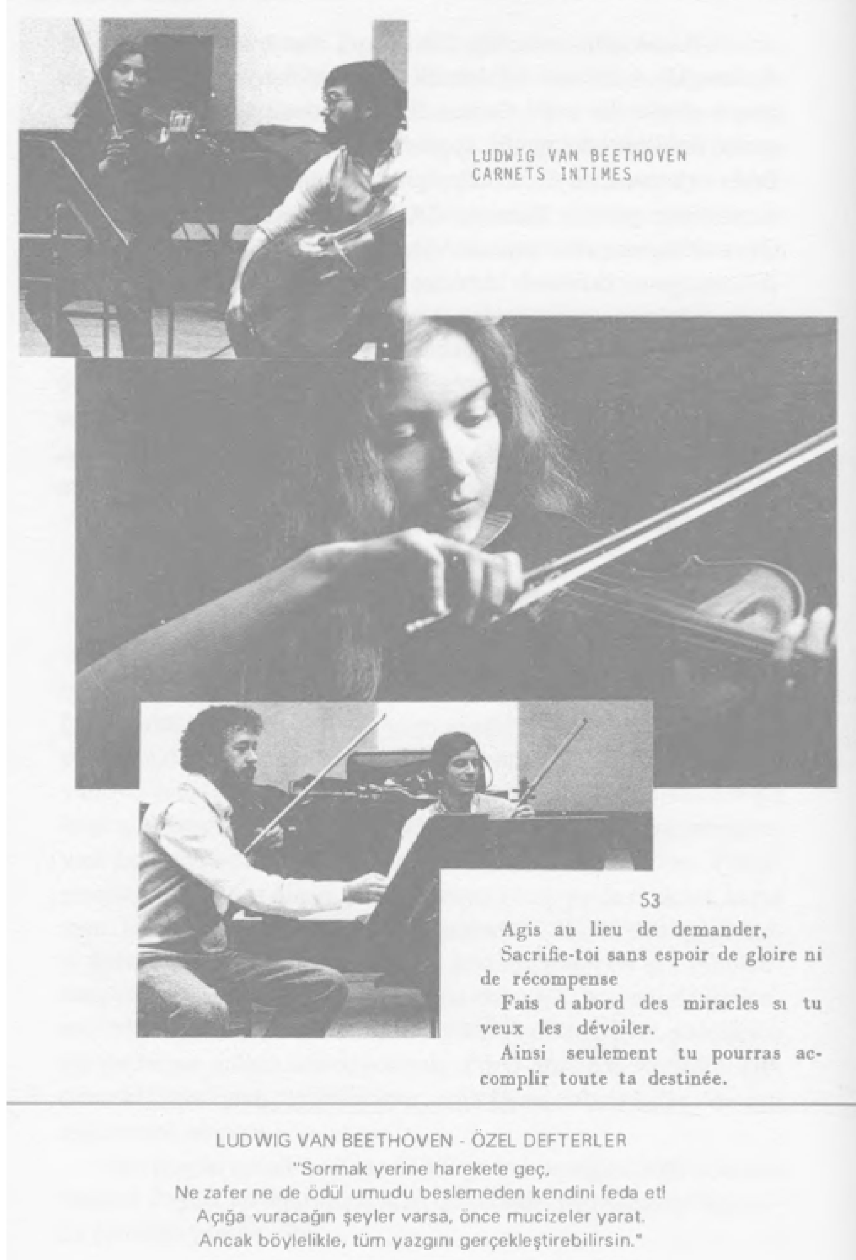
aynı. Üstelik de, yarışı kazanmak istiyorlar. .. Hayır, dedim, görüntü öyle bir efsane ki ben onu böyle görmüyorum, bir şey bilmiyorum ve durmadan araştırıyorum; ama onlar işin bu yanıyla ilgilenmiyorlar, kafalarının içinde tek bir görüntü efsanesi var, yalnızca o ilgilendiriyor onları; televizyonunki, Paris-Match'ın söylediği gibi olmadıklarını içten içe biliyorlar, ama bunu onlara kalkıp da sen söyleyecek olursan...

Biz: Bugün teknik açıdan yenilik getirebileceğine hâlâ inanıyor musun? Pagnol'un sesli sinemanın başlarında, işin zanaatçılık yanına getirdiği yenilik gibi.

O Kamerayla, sesle, boş filmle ilgili olarak uzun zamandır bir ilerleme kaydedilmedi. Ufak tefek iyileştirmeler yapıldı ama bunlar gerçek değişimler değil. Gerçek devrim, montaj düzeyinde olabilir; orada, nesneler bütününün, aygıtlar bütününün varlığı söz konusu.

Sesin ve kameranın da bu bütün içinde düşünülmesi, ayrıcalık oluşturmamaları gerekir: Kamera, d'Artagnan olmalı, ses de Planchet.

Oysa silahşörler dört kişiydi. Videoda, kamera ile montaj kuşağı, çekim yapanın kafasında birbirine çok yakın şeyler... Ama ses, yalnızca yapılmış ses kaydından ibaret değil. Bresson bile, kaydedilmiş ses aşamasında kaldı: Belirli seslerin belirli biçimde ve belirli amaçla kaydı yapılıyor ve bu sesler böylece o anda başka bir şeye dönüşmüş oluyor. Miksajdan çıkmalı yola: Bresson hiçbir zaman bir öykü oluşturmak için işe üç sesle başlamadı. Oysa benim şunu söyleyebilmem çok uzun zamanımı aldı: Şimdi yapılması gereken şey miksaj; montaj değil, miksaj yapılmalı.



1

İnşaat sektörünün en önemli patronlarından biri. --ç.n.

2

Organisation de Radio-T6l6vision de France - Fransa Radyo Televizyon Kurumu. --ç.n.

Müzik Yaparcasına Film Yapmak

(1983)

Jacques Drillon: Carmen'i *çekmeye neden karar verdiniz ve bufıl-min yapımıyla ilgili çalışma koşullarınız neler?*

Jean-Luc Godard: Her şeyin başlangıç noktası yapım. Gösterime girmesi konusunda pek o kadar ilgi gösterilmeyen Çi/e'nin zor bir film olacağı, zarar edebileceği düşünüldü. Bundan ötürü başka türlü bir yapım denemeye karar verdik... amaç, üretimi sürdürebilmekti. Ben film yapan küçük bir patronum, onun için her zaman bir sipariş defterine sahip olmam gerektiğini düşünmek zorundayım, yönetmen olarak şimdiye kadar hep, istediğim filmi yapmak yerine, olanak bulduğumu yapmış olduğumu aklımdan çıkarmamam gerekiyor. Sonra, Sartre'ın da dediği gibi, insan yapmak istediğini olanaklar elverdiği ölçüde yapar. İşte bu nedenle ortağım Alain Sarde'a bir film yapmayı önerdim... müzik ve resim hikâyesinin de bütünüyle masum olmadığını düşünüyorum. Bir film yapalım ama tam bilmiyorum dedim, *Carmen Jones'u* (Siyah Karmen) çıktığında yeniden görmüştüm ve çok sevmiştim. Bir film yapalım -aynca "Carmen" büyük bir efsanedir- öyle bir film yapalım ki metin önceden elimizin altında olsun; efsanesi görüntü olarak zaten var olan bir film olsun. Öyleyse, bulabileceğimiz paranın en azıyla ne olacağını bir araştıralım; şöyle diyelim: Bir yıldız oyuncuyla anlaşalım, mademki bir efsane ve efsanevi bir kişilik var! Yani, kendisiyle anlaşa-

► Jacques Drillon'un söyleşisi, *Le Monde de la Musique,* no. 55, Nisan 1983.

bileceğimizi düşündüğüm bir yıldız oyuncu vardı, onu iki-üç kez görmüştüm. Bir yıldız oyuncuyla anlaşalım ama *Siyah Karmen'i* değil de, *Dupont Karmen'i* yapalım ve filmin müziği de özellikle Bizet'nin müziği olmasın; öyle olursa, önemli ya da önemsiz ölçüde filme katılmış olur, ama filmin ayrılmaz bir parçası haline de geliverir. "Carmen" müziksiz düşünülemez. "Antigone" düşünülür, ama "Carmen" düşünülemez. "Parsifal" bile Wagner'den önce vardı, ama Bizet'den önce "Carmen” yoktu. İşte kafamızın içindeki düşünce buydu; sonra bir dağıtımcı bulduk, Çi/e'nin

dağıtımcısıydı bu kişi; o sıralar Çi/e'nin zor bir film olacağını düşünüyordu ve, "Tamam, size şu kadar para veriyorum,” dedi. Sonra, Antenne 2'deki,[1] daha önce iş yaptığımız ortaklarla *Adı Carmen* adlı bir film yapmak üzere anlaştık, filmi Isabelle Adjani[2] ile yapacaktık, işte hepsi bu.

J. D.: Adjani işi bıraktığı zaman yapımcılar korkmadılar mı?

Godard: Evet, korktular tabii, ama sonradan anlaştık... Sonuç olarak böylesi daha iyi oldu, Adjani ile hiçbir şey yapamayacaktık, ondan yapmasını istediğimiz şey ne olursa olsun, altından kalkacak yetenekte değil, istediklerimizin dörtte üçünü yapmaya yanaşmayacaktı; olağanüstü şeyler istediğimizden falan değil; yıldız oyuncular hükümet başkanları gibidir, bazı şeyleri yaparlar, bazılarını yapmazlar.

J. D.: Ama yine de, kendisinden istenenleri mesleği icabı yapması gerekir.

Godard: Eh, belirli bir bağlamda evet. Isabelle Adjani biraz düşükleşmeyi kabul etseydi iyi olurdu, diye düşünüyorum ki bu benim açımdan düşükleşmek sayılmazdı, ama onun için öyleydi; duyarlık düzeyi ondan farklı olan Isabelle Huppert gibi kişilerin yapmayı kabul ettikleri şeyleri yapmak, onun gözünde düzey yitirmekti. Ama o durum bizim için felaket olmadı, bir başka kadın oyuncuyla yeniden başladık, bizim seçmediğimiz, tanınmamış bir oyuncuydu, onu koşulların zorlamasıyla bulduk...

J. D.: Carnıen'in *müziksiz olamayacağını söylüyordunuz.*

Godard: Olamaz, hatta romanı bile olmaz, kimse Merimee'nin yazdığını bilmez; *Colomba* romanı tanınır, onu da sadece öğrenciler tanır, yoksa kimse Merimee hakkında bir şey bilmez, okunması zor bir yazardır ve pek de ilg... pek zevkle okunmaz. *Carmen* de sırf Bizet sayesinde tanınmıştır.

J. D.: Evet, ama o bir efsanedir...

Godard: Onu öyle yapan müziğidir. Oysa "Tristan ve İseult", Wagner'den önce de vardı. Ve ben de müziksiz var olamayacak bir şey yapmak istiyordum, filmin anafikri işte bu.

J. D.: Peki, neden Beethoven'in dörtlüleri?

Godard: Bunu zamandizimsel olarak açıklayabilirim... Çi/e'de, Beethoven ve Rubens üstüne bir şeyler yapmak istemiştim, olmadı. O fikir kafamın içinde bir başka filme kaldı: Dokuzuncu Senfoni üstüne bir şeyler yapmak; sonra daha önceki düşünceme döndüm, onun dörtlülerine. Bunları vaktiyle dinlemiştim, yeniden dönme isteğini duydum. Bana göre dörtlü, müziğin hem kuramını hem de uygulamasını içeren bir form. Şimdi aklıma gelenler bunlar olduğuna göre, kafamın içindeki temel düşünce buydu. Şu, "anahtar an" düşüncesi vardı herhalde kafamda, Bach'ın, şimdiye kadar yapılmış müziği özümsemiş, aynı zamanda müziğin hem kendisi, hem de müzik felsefesi olan, ayrıcalıklı koşullarda yaratılmış çetin müziklerden biri olan "İyi Düzenlenmiş Klavsen"i gibi... Ya da ben belki sağır ya da körüm, pek iyi göremiyorum ya da buna benzer şeyler, çünkü kendi kendime, dörtlülerdeki müziğin ancak sağır bir insan tarafından bestelenebileceğini düşünüyorum, resim alanındaki... sahi, kör ressam çok az.

J. D.: Bir defasında, sinemanın değişimi kaydettiğini söylemiştiniz. Peki, Merimee ile sizin aranızda hangi değişimin kaydı olacak bufilm?

Godard: Bunu söyleyen Cocteau'ydu, "sinema, yaklaşmakta olan ölümü filme alır," demişti. Hayır. Merimee'nin öyküsüne aynen uyuyoruz, o bizim... müzikte bu nasıl söylenir? Bizim asıl partisyonumuz, anahtarımız, bizim Merimee anahtarımız, nasıl ki müzikte sol anahtarı var! Bizimki, Merimee ile Preminger'in *Siyah Karmen'i* arasında bir şey; o film, Bizet'nin librettosuna yapı, dramatik tutarlılık, partisyon, diyaloglar bakımından da yetkinlik kazandırıyordu, ki Fransızcası biraz zayıftır. Anlatım olarak, *"Si je t'aime prend garde* ıı *toi", "Ifl love you, that's the end ofyou"dan*[3] daha güçsüzdür. Amerikalılarda senaryo geleneği var, senaryonun dramatik yapısından uzaklaşmıyorlar. Anlatılan öyküyü aynen yinelemedikleri halde bütüne sadık kalıyorlar.

J. D.: Değişen şey biçim öyleyse.

Godard: Beni aslında ilgilendiren, müziği görmek... Duyduğum şeyi görebilmeyi, gördüğüm şeyi duyabilmeyi denemek. Olayı tersine çevirmek.

J.D.: Biçim üzerinde uzun süre durdunuz. France Culture *için yaptığınız bir söyleşide Claude-Jean Philippe'e, birine, "düşünceniz aptalca," denirse, bunun onu hiç etkilemediğini, ama "gömleğiniz müthiş zevksiz", dendiğinde çok etkilendiğini söylemiştiniz.*

Godard: Evet, evet (*gülüşmeler),* tamamen öyle. Ama bu bile durumu tam açıklamıyor... Bazen bu sözler onları biraz rahatsız ediyor, öylesine; taşrada, İsviçre'de, birine işini kötü yaptığını, motoru iyi onarmadığını söylediğinizde, bu onu hâlâ biraz üzer, ama motoru iyi yapmasını sağlamaz. O tür davranışlar artık bitti.

J.D.: Geriye kalan ne peki?

Godard: Birtakım şeylerin biraz gizli kapaklı yapıldığı bir dönem yaşıyoruz... Filmler, bütün bu işlerin yapılma tarzı, ben bu konuya çok duyarlıyım, hatta Kültür Bakanlığı'nın kabul ettiği bir araştırma tasarısı var, konusu, filmlerin yapılış biçimi. Bu araştırma yapılırsa, çok büyük, gereğinden fazla geniş bir alanda olup biten şeyler, küçük ölçekte görülebilir. Belediye seçimlerini kazanıp kazanmayacağınızı anlamak istiyorsanız, bir sinema ekibinin nasıl çalıştığına bakmanız yeterlidir. Bir düşüncenin nasıl kabul edildiğini ya da reddedildiğini, neyin olanaklı, neyin olanaksız olduğunu görebilirsiniz. Yapılabilecek en güzel nabız yoklamasıdır bu, çünkü pratik ve canlıdır. Beş kişiden oluşan bir ekipte bile, toplumun bütün katmanlarını bulabilirsiniz, hem de pratik ve canlı biçimde. Sinemada, haftada 39 saatlik çalışma süresi kabul edilmiştir, ama aynı zamanda karşı çıkılır buna, çünkü 40 saat karşılığı para ödenmesi koşuluyla kabul edilmiştir ki bu bazen 41 bile olur. Üstelik, başka arkadaşlarının da iş bulabilmesi için bir parçacık yer açmaya kimse kesinlikle yanaşmaz, oysa söylendiğine göre, sinema işsizliğin en çok olduğu alandır. Eğer bir film ekibi buysa, Fransa'nın da bu olduğundan emin olabilirsiniz.

J.D.: Sosyalist kesimle aranız nasıl?

Godard: Hiç. Söz konusu araştırma tasarımız var.

J. D.: Peki, IDHEC'te[4] *vereceğiniz dersler?*

Godard: Yok, ben IDHEC'e düzenli olarak rapor hazırlamaktan mutlu olacağımı söyledim sadece, sinema eğitimi görenlere, sinema eğitimi gördüğü kabul edilen kimselere. Oysa bu başka tarafa çekildi... Hayır, hayır, tasarının içeriği, kuramsal ve uygulamalı araştırma. Bir filmin nasıl yapıldığından yola çıkarak bundan felsefi ve ekonomik sonuçlar, sinema endüstrisine özgü sonuçlar çıkarmak. Ford'un, Taylor'dan, gidip işçilerini incelemesini istemesi gibi.

J. D.: Afrika'da bu tür bir çalışma üstlenmiştiniz. Nasıl sonuçlandı?

Godard: Ha, o iş kaldı. Aslında, başlanmış bir şeyin devamıydı.

Orası için ya çok erken ya da çok geçti. Aynı şeyi burada yine önerdiler... *(gülüşmeler).* Bir bakıma aynı düşünceydi: Siz şimdiye kadar hiç görüntü üretmediniz, en çok şeyin öğrenilebileceği yer burası, sizin yaşadığınız yer. Üstelik, para desteğini sağlayan da tek bir kişiydi. Onun için çok kişisel hale geliyordu iş, yürümesine olanak yoktu.

J. D.: işe yeniden başlıyorsunuz... Birfilm yapmak için her zaman geçerli nedenleriniz oluyor mu? Kanadada verdiğiniz konferanslarda, Çinli Kız'ı, *Anne Wiazemsky'nin Nanterre'de izlediği dersleri siz de izlediğiniz için yaptığınızı, onunfelsefe hocasının da Jeanson olduğunu anlattınız...*

Godard: Evet, evet, her zaman buna benzer şeyler oluyor. Ama bunlar canlı ilişkiler... Chaplin'in film yapmaya başlaması gibi değil; bir... galiba oraya göç etmiş bir Macar'dı, o alanda yeni bir ticaret olanağı görmüş ve Chaplin'e film ısmarlamıştı. Sinema oldum olası parayla, birazcık da üçkâğıtçılıkla iç içe olmuştur ve sanının insanlara sevimli gelen yanı da budur. Bir filme hep böyle başlanır. Bir Sidney Lumet'nin yaptığı, ince ya da bayağı felsefedir, ama işe hep bir görüntüyle başlanır... Bir istekten yola çıkılır... Özellikle de pratik bir bağlamdan. İşin aslında şu vardır: "Görüntüler üretsek ve satsak!" Ve gelip Avrupa'da satarlar. Araplar, satmak için uğraşmazlar bile. Sadece öykü anlatırlar. -

J.D.: Yani film çekmeye gereksinme duymadığınızı mı söylüyorsunuz?

Godard: Yok, iyi kötü çekiyorum... boş kalmaksızın, kendime küçük bir işlik kurmaya çalışıyorum... ve iş buraya gelince her şeyin kurallara

bağlandığını, kışla düzenine sokulduğunu, ancak belirli biçimde çalışılabileceğini, bir film şirketinin ancak kâr ya da zarar ederek çalışabileceğini, kâr denen şeyin bu, zararınsa şu olduğunu, kurallar bulunduğunu, eğer bu kurallara uyulmazsa bir şey yaratılamayacağını insan anlıyor. Kendimi, küçücük tarlasını ekip biçen küçük bir köylüye benzetiyorum; toprağının neresini kendine ayıracağını, neresini devlete satmak zorunda kalacağını düşünen bir köylü, çünkü sağ kanat ağırlıklı da olsa, sosyal yanı ağır basan ekonomiler içinde yaşıyoruz.

J. D.: Müzisyenlere imreniyorsunuz...

Godard: Gaumont'la hiç çalışmadım... Vichy döneminden beri Gaumont'a film yaptığım olmadı, çünkü Vichy döneminde film yapmıyordum *(gülüşmeler).* Alain Poire adında çok iyi bir yapımcıları var; para kazandırabilecek tek kişi o. Para kazandıran öteki filmlerse, ya Gaumont'a getirilen ya da onun satın aldığı filmler, kendi yaptıkları değil. Bunların dışında kalanların hepsi, otuz yıldan beri ya da kaç yıldan beri bilmiyorum, Vichy'den beri hep zarar etti.

J. D.: Gaumont'un operafilmlerini gördünüz mü?

Godard: Evet, ama bunlar pahalıya çıkan filmler... Eğer Sey-doux'nun kendi serveti olmasaydı... Benim şirketim olsaydı, iflas ederdim. Yapılan bütün o filmleri anneciğinin parasıyla karşıladı.

J. D.: O opera filmleri hakkında ne düşündünüz?

Godard: Oh... Görmesem de olurdu... Ken Russel'mkiler kadar bile olmamış, ilginç filmler değil.

J. D.: Bresson, görülen türde olanların dışında, artık filmlere müzik koymamak gerektiğini söylüyor.

Godard:...

J.D.: Bu düşünceyi paylaşıyor musunuz?

Godard: ... Üzerinde düşünmek gerekir... Belki bir ara yitirdiği bir şeyi yeniden bulmuştur. Uzun süredir aynı yerde duruyordu. İnsan, içinde bulunduğu koşullardan bağımsız, dünyadan bağımsız olarak yaşayamaz. Bresson esasta haklı, ama uygulamada yanılgı içinde. Ya da doğru şeyler söyleyip duruyor, ama yanlış bir konum içinde. Belki de kendisine karşı yeterince katı davranamıyor ve bunun basit nedeni de hep aynı yerde durması.

J. D.:Peki, bundan nasıl kurtulunabileceğini düşünüyorsunuz?

Godard: Bilmiyorum ... Koşullarla ilgili kuşkusuz. Müziğin içinde matematik var, matematiğin temelleri, uygulamaları; müzik demek, Thales teoremi demek, üçgen, kare, kendi başlarına var olmayan zımbırtılar demek, daha da modem matematik, Kantorlar demek... Üretim işte bu; rasgele bir şey, rasgele üretilmiyor. İşte bunun için sinemada olup biteni gözlemek, önceden var olmayan şeylerin iki aylık bir süre içinde, bir araya gelmiş bir avuç insan tarafından nasıl bir şeyler haline dönüştürüldüğünü görmek gerekir... Enflasyonun nereden kaynaklandığı ancak böylelikle anlaşılabilir. Bunu, bir arabanın, bir uçağın üretilmesi sırasında, hatta bir konser verilirken göremezsiniz; sinemadaysa görürsünüz. Büyültmeye ya da küçültmeye gerek yoktur. Her şey insan ölçeğinde olup biter. Bir kamera nedir? Mikroskopla teleskop arasında yarı yolda kalmış bir nesne. Sonuçta, kamera ne yıldızların filmini alır, ne de sonsuz küçüklükteki şeyleri çekebilir, filme aldığı şey insandır. Bizim tasarımızı Kültür Bakanlığı'ndan çok Chevenement'ın[5] paraca üstlenmesi gerekirdi. İşin içinde Godard olunca çok şey değişiyor. İstedikleri bir şey yok, bu onları gerçekten ilgilendirmiyor, yalvarması gereken benim. Oysa Chevenement'ın bana yalvarması gerekirdi *(gülüşmeler);* Amerika'da, Toyota'dan daha fazla Renault nasıl satılabilir, bunu gelip bana sorması gerekirdi. Aslında bunu onlara söyleyebilecek tek kişi benim, ama ortaya çıkacak şeyler belki hoşlarına gitmeyecekti, onlardaysa bunu kaldıracak yürek yok, çünkü görüntü insanları korkutuyor. Amerika'ya Renault satmaya çalışmamaları gerektiğini, dükkânı kapatıp başka bir üretime geçmeleri gerektiğini belki ileride keşfedeceklerdir. İşte ileride en azından bunu öğrenecekler. *Adı Carmen* de zaten biraz bu.

J. D.: Öyleyse çok büyük bir sorumluluk yüklenmiş durumdasınız.

Godard: Evet, eğer görüntüden, görmek için yararlanılabilsey-di. Tasarının adı da zaten: Sözü edilen şeyi görelim.

J. D.: ^Iyi ama oyuncularınızı yönetirken...

Godard: Hayır, bu bir gösteri. Ama beni daha çok ilgilendiren şey, görüntüyle onun çözümlemesini aynı anda yapmak. Önce yazınsal olarak, sonra temelde.

J. D.: Peki, bir plana ne zaman başlayacağınıza nasıl karar veriyorsunuz?

Godard: Bilmiyorum, ama bunu araştırmak benim de ilgimi çekiyor. Bir Plan'a ne zaman başlanıp ne zaman bitirileceğinin bilinmesi Rocard'ı[6] ilgilendirir herhalde. Zaten dikkat ediyorsanız her ikisine de plan diyoruz. Ama bunun insanları gerçekten ilgilendirip ilgilendirmeyeceğini bilemeyiz... bir görüntüye bakmak, bir sesi dinlemek o kadar uzun sürer ki! Ve görüntüler durmaksızın çoğalıyor. Giderek daha az görmeye başlıyoruz. Oysa ben görmeyi, şeylere bakmayı çok seviyorum.

J. D.: Bir şey yaratmadığınız izlenimini hep koruyor musunuz peki?

Godard: Yaratmak değil, güzelleştirmek, keşfetmek. Keşfetmek zaten bir sinema deyimi. Bir şeyin arkasında bulunan başka bir şey; yatağın üstündeki örtü. Altında bir şey var. Duras ya da Garrel var belki, çünkü onlar arı romana daha yakın, böyle ifade edilebilirse tabii, ya da resme daha yakın. Ben her zaman ikisini de çok sevdim. Ayrıca, yaratılması gereken şey, içinde insanın bir şeyler yaratmasını sağlayacak bir sistemdir. Mao, "iç nedenler" ve "dış nedenler” dediğinde, söylediği şey buydu; iç nedenler, değişimin temelidir; dış nedenlerse, değişimin koşullarıdır. Çocuk işi, söylenmek istenen şey açıkça anlaşılıyor. Siz varsınız, bir de içiniz var; dışarı çıkacak olursanız ve dışarıda da yağmur yağıyorsa, ıslanacaksınız demektir, ama bu, içinizden dolayı olacak, çünkü -Heidegger'e göre söylersek- siz ıslanma yeteneği olan bir varlıksınız... Çocuk işi, militanlık yıllarından bende kalan tek şey bu ve bu kadarı da hayatını yaşamak için yeterli. Birlikte çalıştığım insanlar, benim çalışanlarım, iç nedenlere fazlasıyla inanan kimseler, ama kendileri artık yok, bu iki durumu birbirine karıştırıyorlar... Paris'e geliyorum, benim için biraz güç oluyor, New York'a

ya da başka büyük metropollere gittiğimde olduğu gibi (Los Angeles'ta değil, orası daha düz, sanayileşmiş büyük bir kasabayı andırıyor), çünkü Parisliler için -ben de uzun zaman Parisliydim ama bunu içim burkulmadan söylüyorum- ne dış var ne de iç. Hava sıcaklığındaki farkı hissediyorum, ama doğa olarak, taşrada olduğu zamanki gibi bir fark hissetmiyorum. İnsanlar yalnızca kendilerinden söz ediyorlar, ama aynı zamanda, konuştukları tek şey kendilerinin dışındaki zımbırtılar, var olduklarını kanıtlayan şey de bu. Kendilerinden başka hiçbir şeyi düşünmüyorlar, ama konuştukları tek şey sahip oldukları araba, çıkacakları tatil, lokantada yaşadıkları hoş olayların öyküleri; birbirlerine esas olarak yalnızca bunları anlatıyorlar. Kendi Üzerlerine düşenin dışında hiçbir şeyle ilgilenmiyorlar. Sinema çevresinde bu çok iyi gözleniyor. Becker döneminde bu yoktu; insanlar bir Becker filmi yaptıklarından dolayı mutluluk duyuyorlardı; bugünse sinema alanında çalışmaktan mutluluk duyuyorlar sadece. Bir de, sahip oldukları bir etiket varsa, mutlu oluyorlar; Fransız Reklam Kurumu'nda çalışanlardan daha az çürüdükleri izlenimi var hepsinde. Oysa, içinde bulundukları ortamla orası arasında bir fark yok.

J. D.: Bunun bir başka nedeni de, "dış"tan söz ederek "iç" yapmaya çalışmaları.

Godard: Oh! Buna kuşku yok, çünkü bazı şeyler... ama bu "çünkü" sözcüğünün de hiçbir önemi yok, "neden?" sözcüğünün de. Birine, yaptığı bir yanlışı gösterdiğiniz zaman, size: "çünkü..." ya da "özür dilerim," diyor, yani nazik bir kimseyse tabii. Bu, onun var olmasını, işini sürdürmesini sağlıyor.

J. D.: Peki, ya hviçre'de?

Godard: İsviçre sorunu değil bu; iki ayrı yer arasında gidip gelmeler olup olmaması sorunu. Amerikan sineması güçlüydü, çünkü kuruluşundan kısa süre sonra New York ile Los Angeles arasında olabildi; İtalyan sineması Milano ile Roma arasında, Rus sineması Moskova ile Leningrad arasında. Bir tek yerde çakılıp kalan sinemaların hiçbiri, hiçbir zaman var olmadı: İngiliz sineması, İspanyol sineması. Buysa doğal; sinema, şeylerin arasında var olan şeydir.

.!. D.: Mao, şunu söylemişti: 'İnsanların baş kaldırmaya hakları vardır. "

Godard: Bense o işi sinemada yaptım. Başka bir alanda yapamazdım, sinemanın dışındaki alanlar benim alanım değildi. Ben sinemaya bugün FKÖ'nün sahip olduğu düşünceyle başladım: İşi diplomatça sürdürmek gerek. Belli bir ekip içinde durmadan tartışmak, sizden televizyon filmi satın alan kişiyle tartışmak, insanı kısa sürede yok eder.

.!. D.: Seyirci olarak televizyonla aranız nasıl?

Godard: Ara sıra izliyorum, ender olarak. İzleyecek spor programı olmadığından, hafta sonlarında çok sıkılıyorum. Çok az spor koyuyorlar. Dördüncü küme maçlarını gösterseler çok hoşuma gidecek ... Ne var ki, güç neredeyse televizyon da orada.

J. D.: Bense tersine; çok fazla spor programı varmış gibi geliyor hana.

Godard: Yoo, neden yalnızca spora ayrılmış bir kanal yok, anlamıyorum. Hep şampiyonlan göstereceklerine, biraz da sonuncuları göstersinler.

J. D.: Iyi ama neden arabalara, sinemaya değil de, spora daha çok...

Godard: Tamam, bir kanal arabalar için olsun, bir kanal sinema için, bir de spor için... Ya da ayda bir... başka türlü de düşünülebilir: bir hafta güldürü, bir hafta... ama hayır; oysa televizyon tam anlamıyla sürükleyi... zaman zaman korkunç; bütün o... Sinema, kendine özgü ne kadar kötü nitelik varsa televizyona devretti: kötü gösterimler, kötü kopyalar... ve insanlar bunun farkında bile değil. Lo-uvre müzesinde bir Rembrandt görüp, Gibert'in sattığı bir Hachette baskısını satın aldığınızda, "Hay Allah, röprodüksiyon olarak iyi değil," diyorsunuz. Televizyonda ise, uzun süredir gösterilen filmin bir röprodüksiyon olduğu aklınızın ucuna bile gelmiyor. Şimdi sıra filmde. Sinemaseverler için bile bu böyle. Düşünülse düşünülse, kötü gösterilen bir özgün film olduğu düşünülüyor. Ben her zaman bir görüntüyü başka bir şeyin görüntüsüymüş gibi düşündüm. Televizyonun görüntüsünü film görüntüsü gibi, film görüntüsünü "yaşamın" görüntüsü gibi... Kendimi başkası için bir görüntü gibi, kendim için bir görüntü gibi değil... İnsanlar birbirine dokunduğunda görüntü gibi olma azalır. Buysa, yaşayan insanlarla görüntüler arasındaki farktır. Ben, sonunda bir görüntüyü görüntü olarak görebiliyorum, ama öteki insanlarla başım ağrıyor; çünkü onlarla aramızda artık iletişim yok. Onun için de, postacılar artık kartpostal

getirmiyorlar: Posta kutusunda yer kalmadı. Hepsi tıka basa reklam dolu. Bense, hâlâ kartpostal yazmayı sürdürüyorum.

J. D.: Ma Demarche en Quatre Mouvements'dan *(Dört Harekette Yaptığım Herleme) beri çok değiştiniz.*

Godard: Evet, gelişme gösterdim; aslında o kadar da değil. Delacroix'mn dediği gibi: Bir ayrıntı eklersiniz, sonra bir tane daha, ama sonunda temel öğelerin yine yerli yerinde durduğunu görürsünüz. Ben, şeyin kuramlaştırılması konusunda değiştim, buna kuşku yok.

J.D.: Önümde şu defteri görüyorum. Film çekmeden önce o deftere neler yazıyorsunuz?

Godard: O defterin içine filmle ilgili bütün bilgileri koymaya çalışıyorum ve çekim sürdükçe de diyalogları yazıyorum. Oldukça düzenlidir: çalışma planı, hafta hafta, sekans sekans... Deftere sondan başa doğru bakıp onu ters çevirecek olursam, filmin yaşamında bir değişiklik olmaz, finans denen şeydir bu. Hafta hafta. Bunu yapım yönetmenine bir türlü anlatamıyorum. Ekibin benimkine benzer bir defteri olmasını hiç sağlayamadım; belki kendi düşüncelerine göre ama aynı ilkeye uygun olarak doldurulmuş bir defterleri olmadı. Bunu yapmış olsalardı, hiç olmazsa belirli ölçüde uyum sağlardık. En azından aynı defteri kullansaydık! Mutlak olarak reddediyorlar bunu, kendilerine ait bir kimliği, ama var olmayan bir kimliği kurtarmak istiyorlar sanki, ve bunun sonucunda da ortaya çıkan iş oldukça kötü oluyor. Nitelikli işçilik bütünüyle ortadan kalktı.

J. D.: Çekim sırasında tek başına gibisiniz. Kafanızın içindeki ve elinizin altındaki defterle tek başınıza.

Godard: Ne yazık kiöyle. Ama onlar da benim yaptığımı yapabilirler. Başlangıçta elimizde aynı senaryo var; bunu her akşam kendilerine göre gözden geçirebilirler -ben kafamın içindekileri ortaya koyabilirim, bu benim filmim, tamam, ama onlar bunu film ilerledikçe görüyorlar- kendi kendilerine şunu söyleyebilirler: "Ha, bugün şu planınçekimi var, o plan hakkında ben şöyle düşündüm ... " Sonra, müzik ellerinin altında, isterlerse onu dinleyebilirler. Ama istemiyorlar.

J. D.: Sizin onlardan beklediğiniz, istemeleri mi?

Godard: Tabii ki o! Ah, bazı anlarda... Çile'de bu bir felaket oldu, onlardan artık bunu yapmalarını istemiyorum. Onlara söylediğim şuydu: Delacroix. Tabloyu aldılar; tablo ellerinin altında olunca da iş bitti sandılar. Yönetmen yardımcısı, "Salı günü 'Haçlıların Konstantinopolis'e Girişi'ni yapıyoruz," dedi. Oysa o tabloyu De-lacroix bile bir salı günü başlayıp bitirmedi. Ama onlar bir yetmiş boylarıyla, kazandıklarını kazanarak, Giscard ya da Mitterand yönetimi altında yaşadıkları biçimde yaşayarak, 29 Ocak Salı günü "Haçlıların Konstantinopolis'e Girişi"ni bitirivereceklerini sanıyorlar. Bu daha sonra şuna dönüştü: "Salı Delacroix, çarşamba Rem-brandt, perşembe Goya" *(gülüşmeler).* İlgili davranmaya çabalıyorlar, ama bu gereksinmeyi yaptıkları iş için duymuyorlar, spor karşılaşmalarından önce yapılan hazırlık çalışması gibi almıyorlar işi. Çalışma yapılır, maçsa başka şeydir. Maçaçıkmaya hevesi olan, çalışmayı da hevesle yapar. Sinemadaysa, uzun süredir artık hazırlık çalışması yapılmıyor. Yeni Dalga döneminde film yapabilmek için on yıl hazırlanmıştık, başkalarından başkabiçimde yapmıştık bunu. Bütün kazanımlar elden gitti. Ben, yeteri kadar hazırlanamıyorum. Bunu yapmaya çalışıyorum, ama bir film tek başına yapılmıyor ki! Hollywood'un sahip olduğu büyük güç işte buradan kaynaklanıyordu. Bir Amerikan filminin her yerde hoşa giderken, Japon ya da Fransız filminin hoşa gitmemesi başka türlü açıklanamaz. Çünkü Amerikan filminde daha fazla insancıllık var, insancıl bileşenlerin toplamından daha fazlası. Poir6'nin yaptığı filmler, insanların hoşuna benimkilerden daha fazla gidiyor, çünkü daha fazla insancıl bileşen içeriyor; ama bunlar kötü bileşenler; eh, ne yazık ki öyle... Belmondo, Poir6 ile, benim yapım yönetmenimle konuştuğumdan daha fazla konuşuyor. Filmden söz etmek, "ayakkabılar nasıldı?" demek, pratik şeyler konuşmak. Müzikte de aynı şeyler söz konusu, en azından icra düzeyinde, çünkü bu iş bu biçimiyle gayet iyi yürüyor, çünkü çok iyi organize olmuş -mafyadan daha iyi- bir topluluk söz konusu; delilerin, hastaların, bazen de sağlam insanların yazdığı bir müzik var ortada; bir de onlar var. Yasa konmuş bile, partisyon orada. Sonu gelmez bir kaynak bu, bir petrol kuyusundan daha zengin. Ve onlara karşı savaşacak kimse yok. Yasayı onlar koyuyor, bütünüyle dehşet verici bir şey, üstelik gidici de değiller. Bob Dylan... Janis Joplin otuz üç yaşında yaşamına son veriyor. Busch dörtlüsü, onlar kaç yaşında? Yüz iki!.. *(gülüşmeler).*

J. D.: Filmlerinizde giderek daha sık görünür oldunuz. Kaçan Kurtulur (Hayat) *filminde Dutronc'un adı Godard'dı; burada,* Carmen *'de J.-L. G. var.*

Godard: Evet, öyle; bir film tasarlıyorum, o filmin oyuncusu ben olacağım. Bunu belki de canım daha az sıkılsın diye yapacağım, çünkü teknik ekip denen, posta bürünmüş bu ayılarla yönetmen olarak biraz sıkılıyorum. Kendi kendime, "Hem önde, hem de arkada olmalıyım," diyorum. Ya da gerçek ön arkadadır, gerçek arkaysa öndedir... Kafamın içinde böyle bir tasarı var; bu, Tati'nin gerçekleştirdiklerine bir saygı ifadesi olacak; adı, *Soir deJete* (Bayram Akşamı) ya da *Soigne ta droite* (Sağını Kolla) olabilir. Günümüzde, *Soigne ton gauche* (Solunu Kolla) demekten daha iyi *(gülüşmeler).* Biraz da, yapılan işe fiziksel olarak daha fazla katılmak için yapacağım bunu. Sinema alanında yeteri kadar fiziksel katılım yok.

J. D.: "Hk kez" hasreti mi bu?

Godard: Giacometti, bir portre yapmak üzere modeli karşısına aldığında, bunun bir "ikinci kez" olduğunu söylüyordu. Oysa "ilk kez"i yakalayabilmek için, çok kısa sürede sonsuz sayıda kez gerekiyordu. Çoğu zaman da aldanıyordu *(gülüşmeler)...* Ama gençlerde o kadar fazla ilk kez yok. Bresson'da olmasını dilediğim şey işte bu, hem kendisi için, hem de -bunu görmeye gereksinme duyan-benim için. Onu seyrederken, *Yankesiciyi* seyrederken sarsıldığım ölçüde sarsılmak istiyorum. "Oh, bunu herkes yapabilir!" diye düşünüyorum. Ya da Langlois'yla ilk gördüğümüz sessiz filmlerdeki gibi. Herkes yapabilir mi onu?



Star Filmin Kendisidir

(1983)

Jacques Drillon: Adı Carmen'i *nasıl bir kamerayla çektiniz? Çok hafifmiş izlenimi veriyor, ama omuzda taşınan bir kamera gibi de değil.*

Jean-Luc Godard: Beauviala'dan, benim için düzenlemesini istediğim bir Aaton 35/8. 8 mm'lik bir kameranın kullanış kolaylığını 35 mm'de veren küçük bir kamera kullanmak istiyordum. Hafiflik izlenimini veren o, çünkü seçilen kamera rasgele bir kamera olamaz, eğer... Şeyleri yakalayabilmek, denemek, hızlı devinmek gerekiyordu; bu, koca bir Mitchell'le yapılamazdı; Troyat'nın neden kalın bir kalemle yazdığı açıkça anlaşılıyor. Bundan başka, omuzda taşınan kamera kullanmak istemiyordum. Bunu başlangıçta, Yeni Dalga döneminde, kamerayı omuzda taşımayı bize yasakladıkları dönemde yapmıştık. Şimdiyse, herkes kamerayı omzunda taşıyor; onun için de resimler sallantılı, bulanık, aman neyse...

J.D.: Jenerikte, fotoğraflar için Raoul Coutard'la Kodak kullanmışsınız.

Godard: Fuji kullanmak istemiyordum. Japonların yaptığı film, Japonya'ya özgü renklere, ışıklara duyarlı; Vermeer'inkilere ya da Rembrandt'ınkilere değil. Ayrıca düz renklerle, mat yüzler üzerinde

► Jacques Drillon'un söyleşisi. *Le Nouvel Observateur,* 30 Aralık 1983.

Solda J.-L. Godard, Maruschka Detmers ve Jacques Bonnafe Adı Carmen'in çekiminde.

çalışıyorlar ki bunlar Matisse'in ya da Picasso'nun düz renkleri değil. Fuji, o sonucu almak için hazırlanmış. Batı'da yüzlerin... yüzlerin solgun olduğu söylenir ama yanlıştır bu; pembedir, sarıdır; heyecan duyulduğunda pembedir, öfke duyulduğunda kızarır. .. Ko-dak, Hollanda resim geleneği içinde kalıyor. Araba konusunda olduğu gibi. Fransız arabalarının Alman ya da Japon arabalarından daha kötü olduğu söyleniyor. Tabii öyle olur; Fransız arabaları, kafasının içinde Fransız arabası kavramı olmayan göçmen işçiler tarafından üretiliyor. Japonya'daysa, arabaları üretenler Japonlar.

J. D.: imalat zincirinde çalışan bir Almanın daha verimli olduğunu gerçekten düşünüyor musunuz? lmalat zincirinin başına geçiyor ve bu kadarı, verimli olması için yeterli!

Godard: Öyle. Milliyet farkı var. Renault'nun patronu ben olsaydım, aradaki farkı kapatmak için göçmen işçilere ötekilerin üç katı para öderdim.

Krasucki[7] buna ne der, merak ediyorum. İşte bundan dolayı Kodak kullandım.

J. D.: Adı Carmen *için, sarı-mavi bir film denebilir.*

Godard: Evet, oteldeki sekans sarı; orada iç mekân söz konusu. Ama dış mekâna geçildiğinde, deniz, gökyüzü mavi. Raoul o işi çok iyi becerdi... Hem zaten söz konusu olan Carmen: Sıcak ve soğuk. Hem insanın sırtını ürpertiyor, hem de sürekli sıcaklık yayıyor. Işıklandırma değil, ışık. Alman sinemasında olduğu gibi. Hitler bunu biliyordu, ışığın nasıl kullanılacağını biliyordu.

J. D.: Ve montajı tek başınıza yaptınız.

Godard: Evet, benim eğilimim... Montaj, insanlara göre, çekimin büyüsü denebilecek şeyden sonra yapılan teknik bir zımbırtı. Herkes çekip gitti, sanki film yapılmış, bitmişti. Ben, yılda bir film çeviriyorum, onlarsa... ben filmi bitirirken ya da bir başkasını yapmaya hazırlanırken, beş ya da altı film yapıyorlar. Ses montajını yaparken, ses içinde yontu yapıyormuşum izlenimine kapıldım, gerçek bir yontu yapıyordum sanki. Yontu, uzun süredir biraz küçümsediğim bir sanattı, çünkü ne olduğunu bilmiyordum, ama burada, bir taş bloku yontarak ortaya oylumlar, biçimler çıkarmanın ne demek olduğunu anladım.

J. D.: Peki, ya siyah-beyaz, artık bitti mi?

Godard: Evet, yani çoğu kez bir estetik arayışından, züppelikten başka bir şey değil. Üstelik, laboratuvarlarda artık siyah-beyaz işlemeyi bilen kalmadı; siyah-beyaz film çoğu zaman önce renkli olarak çekiliyor, zaten artık siyah-beyaz ham film de bulunmuyor ve renkliden daha pahalı.

J. D.: Ze/ig'de siyah-beyaz harikaydı.

Godard: Evet, doğru, kullanılmasının geçerliliğini kanıtlıyordu, o dönemin günlük olayları yüzünden. Ama Truffaut'nun siyah-beyaz çekim yapması; işte bundan kuşkuluyum.

J.D.: Ama yapmak istediğifılm kara...

Godard: Evet, işte kuşku doğuran şey de bu; kara bir film yapmak istemek. Hayır, üstelik günlük hayatın dış görünümü renkli, ben öyle görüyorum. Herhangi bir şeyi gördüğümü söylüyorum ve gördüğüm o şey renkli. Başlangıçta siyah-beyaz çekim yapıldığında, insanlar film yapmasını bilmiyordu; bilmedikleri yasalar vardı, korkuyorlardı, ayrıca bunlar, uymak istedikleri yasalar da değildi.

J. D.: J.-L. G. Film'i kurdunuz; ayrıca Jean-Luc Godardfılmde rol alıyor; filmi üretiyor, montajı yapıyor. Belirli bir yoğunlaşma var...

Godard: Evli Bir Kadın'dan beri kendi kendimin yapımcısıyım. O dönemde adı Anouchka Films'ti. Daha sonra, Sonimage oldu, ama o adı da değiştirmek gerekti, çünkü aynı adı taşıyan başka bir şirket vardı. Kendi kendimin yapımcısı olmak bana, başkalarının beni nasıl soyduklarını öğretti. Film yapan kadromuz çok kalabalıktı. İki kişiydik: film yönetmeni ve yapımcı. *Adı Carmen'de* yapımcı yardımcısı Adjani olabilirdi, ama o, bir ay sonra işi bıraktı; yerine gelen de o işi yapamazdı. Ekip falan yok artık, olmasına da olanak yok. Oyuncular konusunda ben her zaman yeni insanlarla çalışmayı severim ya da tanıdığım insanlarsa, onlarla yeni bir durum yaratmaya çalışırım; burada, *Adı Carmen'de* iki genç oyuncu vardı, ekip oluşturabilirdik, ama hayır, onlar star haline gelivermişlerdi. Oysa bana göre star, filmin kendisidir. Zaman olur onlarla konuşmak, bir bakanla görüşme yapmaktan daha zordur. Aynı zamanda hem cumhurbaşkanı, hem bakan, hem de halkın yerine koyarlar kendilerini. Maruschka'dan, Beethoven'in dörtlülerini dinlemesini istedim; günde on dakika, günün hangi saatinde olursa olsun; dişlerini fırçalarken örneğin; dinlemezse yazık olacaktı; bunun, rolünü oynamasını kolaylaştıracağını söyledim, ama hayır, bir kulağından girip ötekinden çıktı. Yönetmenin onları bekledikleri gibi yönetmediğine karar verdiler; Kazan gibi ya da ne bileyim, oyuncuları tokatlayan Clouzot gibi gördüler beni. Öyle olunca da, "Godard'la çekim yapmak zor," diye düşündüler. Doğru, zordur, savaşmak gibidir, zaten bunun böyle olduğu da filmde görülüyor herhalde. Cou-tard'dan, gidip Rodin'in yontularını görmesini istemiştim, öylesine... Bunu yapmasınınfilm için iyi olacağını düşünüyordum; beden çekimleri için; ayrıca, insan haftada 9 bin frank alıyorsa, kendisinden istenen şeyi... Gitmedi. Tek bir laf etmez; ağzını açıp da... Söylediği şey şudur: Şunu yapacağım, bunu yapacağım; kamerayı nereye yerleştirmem gerekiyor? Bana ne istediğini söyle onu

yapayım. Ama filmin kendisinden söz etmez hiç. Teknik adamlarla anlaşma yaparken onlara şunu soruyordum (artık sorduğum falan yok): Yapmayı bildiğiniz şey ne? Mektup atmak mı, paket taşımak mı, ne? Yönetmen yardımcısı olduğunuzu söylüyorsunuz, peki ama size göre yardımcılık ne demek? Hiçbir cevap vermezler. Şunu söylerler: "Godard'la çekim yapmak zor." Ama kendiliklerinden hiçbir şey yapmazlar; Godard'ın kendi köşesinde sorunu çözmesini beklerler. Coutard'da garip olan, bir şey söylediği zaman, o söylediği şeyin ağzından çıkmış olmasını yeterli sayması. Şu şudur, diyor. Ama ortada yapılan bir şey yok. Şurada şu silgi var, orada da o kalem; silginin, kalemin yazdığı şeyi silmeye yaradığını görebiliriz. Bilimsel buluş gibi bir şey bu. Aylarca durgun kalan bu şey, film yapmaya kalkınca şekilleniverir. Cuvier, sınıflama yaptığı zaman, bunu sadece sınıflama yapmış olmak için yapmıyordu. Atina konferansının tam da Atina'da, işin beşiğinde başarısız olması beni şaşırtmadı. .. Miken oldu, Atina oldu ve anlaşmaya olanak kalmadı.

J. D.: Michel Vianey sizin, "tek başınıza ayakta kalabilmek için, sevdiklerinizi kırmayı sevdiğinizi," söylüyor.

Godard:...

J.D.: Kırıp döküyor musunuz?

Godard: Bu, bir filmi kurmak için yapılıyorsa... beni engelleyen şeyleri kırıp döküyorum...Ama bunu sonradan yeniden kurmak

için yapıyorum, ya da başka bir deyişle, yalnızca kırıp dökmekle kalmamak için yapıyorum; üstelik bu yaptığım şey, insanların toplarla, tüfeklerle savaşmalarından daha kötü değil.

J. D.: Daha kötü değil... Filmler de, diyelim, daha önemli değil. Beni burada şaşırtan, "ayakta kalabilmek".

Godard: Ayaklarımın üstünde şimdi daha iyi duruyorum, ama çok büyük bir iletişim sorunu olduğu doğru. Şu anda şu telefon ahizesini kaldırsam ve bir numara çevirsem, meşgul çıkacağından emin olabilirsiniz. Tenis oynamak için bile eş bulmakta zorluk çekiyorum. İnsanlar artık konuşmak istemiyorlar. Bir sevgiliden ayrılırken, "Anlat, hiç olmazsa bir şeyler söyle,

tek bir söz söylemeden, bir işaret yapmadan çekip gidemezsin, bir hareket yap, ne bileyim, topu bana at," dermiş gibi. İşte bunun için spor, dünyadaki en son... Yani küçük olsun, büyük olsun bir top var, henüz iletişim kurulabiliyor...

J.D.: Filminizi gördüğümde, ki bana göre yaptığınız filmler içinde en fazla şiddet içereni bu, kendi kendime, "Abartıyor," dedim. Size acı gelen, bir dönüş olmaması mı?

Godard: Şiddet içerdiğini sanmıyorum. Belki hoyrat. Bir yere doğru giderim, ama geriye dönmem hiç. Sonunda iş ... Benim hoşuma giden, alışveriş, ama kiminle? Artık iletişim kurulamamasının nedeni, gereğinden fazla iletişim kurulması. İnsan daha çok şey bilmek istiyor, daha başka türlü, daha uzun süreli. Daha az görüntü üretmek gerekiyor, ama üretileni de iyi üretmek. Televizyonda çok fazla görüntü var. Zaten görüntü deniyor; artık şunun ya da bunun görüntüsü denmiyor. Birinin doktora gidip hasta olduğunu söyleyip neresinden hasta olduğunu söylememesi, doktorun da ona, "Peki, yutmanız için size haplar vereceğim, pembe mi istersiniz, mavi mi?" demesine benziyor.

J.D.: Bir gün, sinemanın sizinle birlikte öleceğini söylemiştiniz.

Godard: Bu benim tek umudum. Yaşamıma bir amaç getiriyor! Gençken, sinemanın ölümsüz olduğunu sanmıştım, çünkü kendimi ölümsüz sanıyordum. İstediğim şey, IBM'de çalışanlara şunu söyleyebilmek: "Elimde Françoise Dolto'nun, din ve ruh çözümlemesi üzerine bir kitabı, iki oyun kişisi, Joseph ve Marie, Bach'ın üç kantatı, Heidegger'in bir kitabı var; bana, bütün bunları düzenleyecek bir program yapın." Böyle bir şeyi beceremezler, oturup benim yapmam gerekir ve benim de bunu yapmak için yirmi yıl harcamaya niyetim yok!

J. D.: Oyunculardan vazgeçilebileceğini düşünüyor musunuz?

Godard: Oyunculardan mı? Peki, onların yerine ne koyacağız? Masalar, rakamlar, mektuplar mı? Olması gereken, sevdiği şeyleri yapan, sevdiği şeylerden, futboldan, ne bileyim, başka şeyden söz eden bir televizyon kanalı yöneticisi. Spora ayrılmış bir kanal örneğin, sevdiği şey oysa eğer.

J. D.: Size, spordan hoşlanmayanların da bulunduğunu söyleyecektir.

Godard: Ya, öyleyse... insanların hoşlandığı ya da hoşlanmadığı şeylerden söz eden bir yönetici diyelim.

J. D.: Söz açılmışken, Adı Carmen *için avans aldınız mı?*

Godard: Hayır, *Kaçan Kurtulur (Hayat)* için istemiştim. Film iyi iş yaptı, borç ödenebildi. *Çile,* başarısız oldu. Bu film için böyle bir gereksinmemiz olmadı.

J.D.: Borç ödenebiliyor mu?

Godard: Film kâr getirirse, evet. Borç alıyorsunuz ama faiz çok yüksek, tam tefecilik. Yine de, verilen para bir bağış sayılır, çünkü ticari başarısızlığa uğrarsanız, ödemekle yükümlü değilsiniz. Aslında ne ödünç verme ne de bağış, ikisinin arası... İsviçre'de bağış, geri ödemekle yükümlü değilsiniz, neyse...

Marie'de Sevgi Var*

(1985)

Kendimi eskisinden daha şapşal hissediyorum. Bundan dolayı da havadan sudan söz ediyorum; her yöne birden gitmeye çalışıyorum; kendi kendime jimnastik yapıyormuşum izlenimi vermek için. Ama zaman zaman öyle bir sersemlik içine giriyorum ki: Uyuklayan bir zekâ. Yeteneğimin yüzde onunu kullanıyormuşum gibi geliyor bana.

Ayaklı bir şebekeyim ben, biraz mutsuz. Kendime çok bol geliyorum, basitçe söylüyorum bunu ve bu beni mutsuz kılıyor. Başkaları böyle olduğunu söylemiyor ya da onlarda bende olmayan bir güç var; onlar bu bolluğu yoğunlaştırabiliyor, bir kenara koyabiliyorlar. Zaman geliyor, bedenime özen göstermemin, onunla uğraşmamın ne yararı var, diye düşünüyorum. Mademki artık yaşlanıyorum, kenarda bir boşluk kalacak. Tamam, daha mutlu olacağım ama yoksun kalacağım bir şeyler de olacak, Van Gogh olacak örneğin, ki onu tam bir deli saymıyorum; onda, içinde bulunduğu durumun dışarı vurmasını engellediği gerçek bir şey var; bunun

nedeni, bilemiyorum, belki çok yalnız olması ya da ailesine çok bağlı olmasıdır. Ya da Artaud gibi oldukça sağlıklı ama topluma oranla deli ya da

* Fransızcada *Marie* ve sevmek (*aimer)* sözcükleri aynı harflerden oluşmuştur. -ç.n.

► Antoine Dulaure ve Claire Pamet'nin yaptıkları derleme, *L'Autre Journal*, no. 2, Ocak 1985.

hasta birinden yoksun kalacağım. Yazdıklarını okuduğumuzda oldukça normal buluyoruz. Bu metinlerden *Selam Meryem'in* içine oldukça bol serpiştirdim, İncil'deki metinlerden daha açık seçik bu metinler.

Ama niyetim şikâyet etmek değil, hiç değil. Anne-Marie Mie-ville ile bu yılın başında, değişmekte olan yüzyıl hakkında daha meraklı olmayı kararlaştırdık. Ben, olayların oluş biçiminden çok, ne zaman olup bittiğine meraklıyım. Bu da, insanların bana yaklaşımını zorlaştırıyor, çünkü onlar konuşurken, ben onların nasıl olup da konuştuklarını soruyorum kendi kendime durmaksızın ve onlara bundan söz etmek istiyorum; buysa ilişkinin hemen kilitlenip kalmasına yol açıyor. Huysuz, geçimsiz ya da içine kapanık olduğumu söylüyor ve bana soru sormaktan vazgeçiyorlar. Zaman zaman, bana çok zevkli gelen günlük konuşmaları sürdürmekte çok zorluk çekiyorum; hep iki yönlü bir söylem var kafamın içinde. Wittgenste-in'ın, meyhanede öğrencileriyle kafa çekerken bir yandan da kendi kendine, "Nasıl oluyor da insan, 'meyhaneye gidelim,' cümlesini söylüyor," dediğinden eminim.

Burada, Rolle'da, insan her zaman çok özel ve çelişkili bir durum içinde. Anne-Marie ve ben hem İsviçre, hem de Fransız uyrukluyuz; onunki evliliğinden, benimkiyse hem burada doğmuş olmamdan, hem de kalben buralı olmamdan ileri geliyor. İsviçre'de bir Fransız şirketimiz var -Anne-Marie'nin iki uyruklu olması sayesinde-, diyelim ki kafa işinden çok el işiyle uğraşan bir şirket. Burada Fransız frankıyla yaşıyoruz, Fransa Merkez Bankası'nın paramız üzerindeki denetimi ve izni altında. Bu, herkesin gözüne olanaksız gibi görünüyor, çünkü Fransız frankının değeri, İsviçre frankından daha düşük.

Oysa biz bu durumdan, bu terslikten şikâyetçi değiliz. Başka türlü yaşayamazdık. Sanki içimizde gerçek bir Kuzey-Güney diya-loğu varmış gibi yaşıyoruz; Doğu ile Batı arasında yaşadığımız halde. Ve banyoda akan sıcak suyun günden güne azalması, üç dilim yerine iki dilim ekmek alabilmemiz bir şeyi değiştirmiyor. Yaşadığımız hayatta hiçbir değişiklik olmuyor; insan zayıflamıyor, şişmanlamıyor da, zaten şişmanlayamaz. Ayda 7-8 bin frankın üstünde para kazananlardan adam başına bin frank kesilebilir. İnsanlar hiçbir değişiklik olmadan yaşamlarını sürdürebilir; sahip oldukları eşya sayısında bir değişiklik olmaz. Ama bu yapılmıyor. Oysa biz bunun olabileceğini kanıtlıyoruz, ayrıca eşyaların da dip dibe durmamasını sağlıyor. Ve de yalnızlık, ama büyük bir yalnızlık değil.

Yaşadığımız o sürgün, Grenoble, sonra İsviçre, artık Paris'te çalışamayan birçok şirketin başına gelen şeyin bizim de başımıza gelmesiydi. Benim için örneğin, insanları görebilmek, doğa olaylarıyla endüstri olaylarını görmek demekti. Bir film yapmak, belirli biçimde fotoğraflar yapmaktır. Öyleyse, fotoğraf makineleri giderek çoğalıyorsa, fotoğrafı alınacak şeyler pratik olarak giderek azalıyor demektir. Paris'te bir sokakta, Yeni Dalga döneminde olduğundan çok daha azı var. Örneğin, artık hayvan göremezsiniz.

Günümüzde filmler büroların içinde tasarlanıyor, Gaumont'un başarısızlığı, basitçe, bürolarına kapanmış olmalarından ileri geliyor. Televizyon da öyle; birkaçının dışında, program yapanlar bürolarında oturuyor. Yeşilliklerin içinde kaybolmak, deniyor ya, bunu yapmaları için kendilerine para ödenenler sadece senaryo yazarları. Ama benim bürolara kapanmamamı sağlayan hâlâ sinemanın gücü. Yaratmaksa, yeşilliklerde olmaktır, ama kaybolup gitmeden.

Burada, işin bütünüyle pratik bir yanı var. Eğer bir atı filme almak istersem, bunu yapabilirim, âşık olmuş bir genç kızı çekmek istersem onu da yapabilirim. Eğer bir arabanın filmini almak istersem, bunu yapabilirim, bir fabrikayı, bir havaalanını çekmek istesem çekebilirim. Konu bakımından seçme olanağı daha fazla, üstelik onlara insan ölçüsünde ulaşabilme olanağı var. Bürosunda çalışan bir yöneticiyi çekmek için, ormanı aşmam gerekiyor. Paris'te orman yok. Su yok, hava yok. Doğanın dört ana öğesi artık orada yok. Kentte film çekebilir miyim bilmiyorum ama

her ne olursa olsun, benim gereksinme duyduğum öğeler orada yok. Kendi üzerimize kapandığımız -eğer öyle denebilirse- bu bölge, küçük bir geçiş yeri; insanlar içine kapanık bir toplum oluşturuyorlar ama hiç olmazsa doğada hava akımları bol. Gölün üzerinde otuz ayrı çeşit rüzgâr esiyor. Fransa ile Jura arasında herhalde bir çeşit koridor var, bu yüzden iklim Fransa'daki gibi, ama iki gün gecikmeyle. Zaten kendi başına küçük ölçekli özel iklim oluşturan bir bölgenin içinde küçük ölçekli özel bir iklim. İçinde bulunduğu şeylerin birbirine

daha az uzak olduğu daha büyük bir mekân.

Ben, Fransa ile İsviçre arasındaki bu konumu çok seviyorum. Bunu, biyolojide mesajın RNA ile aktarılmasıyla dönemde öyle olduğu düşünülmüyordu ve ben bunu neredeyse kendi kendime keşfettim-karşılaştırabilirim, ki bu aktarmada bilgi belli bir anda kendi başına yaşamı doğurma yeteneğine sahiptir. Bu ikili yaşam bir direnme edimidir, kendi kendini özerk kılıştır ki yasalar buna izin vermez.

Aile büyüklerimin karşı kıyıda, içinde beş ev bulunan büyük bir arazisi vardı. Baba tarafım o kadar zengin değildi ama halleri vakitleri iyiydi, öte yanda, İsviçre'de bir tek evleri vardı. Bir evden bakınca öteki görünürdü. Tekli dürbünle bakılınca insanlar birbirlerini görebilirdi. Tatil gününü kırlarda geçirmek üzere gidildiğinde, yemeğe oturmadan önce insanlar birbirlerini selamlardı. Uyulması gereken yol yordam vardı, nezaket kuralları vardı. Babamın bir teknesi vardı, adı "Le Trait-d'Union"du[8]. Bütün bunların beni çok etkilemiş olması gerek. Ben, birleştirme çizgisinden başka bir şey değilim. Adım bile iki tane. Bazı akşamlar Fransa kıyısı net, ama çok net görünür. Sanki 400 metre uzaklıktadır. Bazen Fransa'ya bakıp kendi kendime, "Ah, İşte orası Fransa!" derim.

Bana güvenlikli bir eğitim sağladıkları için aileme çok minnettarım. Buna olanakları vardı, ama bunun yalnızca olanak sorunu olduğunu sanmıyorum. Her neyse, benim için iyi oldu. Aldığım bu eğitim dolayısıyla bugün örneğin, göl kıyısında bir evim olsun hiç istemiyorum, bu beni çok rahatsız ederdi. Ya da olsa bile, orasını bir sinema, televizyon merkezi ya da giderlerini Hoffmann-La Roche' un karşılayacağı benzeri bir yer haline getirmem gerekirdi. Böyle bir şeyi sağlayamadığım takdirde, orasını kendime ait bir yer olarak korumak istemezdim. Bunlara vaktiyle sahip

oldum, şimdi artık istemem. Çocukken benimdi orası... Ailemiz bize bilgi vermedi ama çok hoşgörülü insanlardı. İşgalcilerle işbirliği yapan kimselerdi; sinemaya ilk kez Vichy'de, on yaşında gittim. Savaş sırasında, Philip-pe Henriot'nun yorumlarının dinlendiğini hatırlıyorum. Paul Chack' ın romanlarını okuyor, onları çok seviyordum. Bazılarının filmini yapmayı çok isterdim: *Trafalgar, Des Dardanelles aux Câtes du Nord* (Çanakkale'den Kuzey Kıyılarına). Brasillach[9] kurşuna dizildiğinde aile yasa bürünmüştü.

O olay beni özellikle etkilemedi. Tersine, sonradan belki de işin ardında ne olduğunu merak etmişimdir, çünkü o konuda hiçbir şey bilmiyordum. Ama göründüğü biçimiyle demokratik, hoşgörülü buluyordum. Baba tarafından dedem bankacıydı; Paribas'mn eski yöneticilerinden biriydi sanırım. Paul Valery ile dostluk kurmuştu. Valerianum adını verdiği bir odada Valery'nin bütün yapıtları vardı. Biraz daha yaşasaydı, sanırım, Valery'nin yayımlanmamış yapıtlarını bastıracaktı. Öyle insanlar vardır, sadece yaşamöyküsü yazmakla kalmayıp, ne bileyim, onu yaşamlarının bir parçası haline getirirler... Valery bize Latince dersleri vermişti sanıyorum, vermiştir mutlaka, ama o konuda artık hiçbir şey hatırlamıyorum.

Anne tarafım kalabalıktı: yedi ya da sekiz dayım, bir de teyzem vardı. Cognacq-Jay adını taşıyan bir aileydi; zengin olsun, yoksul olsun eskiden o adı taşıyan aileler vardı. Çok sevdiğim filmlerden biri, Leenhardt'ın *Les Dernieres vacances'ıdır* (Son Tatil); o filmde Protestanları belli yönleriyle bulursunuz. Katharların ve Huguenot-ların hepsi Neuchâtel kantonuna göçtüler; orada Protestan kökenli o büyük aileleri görürsünüz ki Naville'lerden olan büyükannem on-lardandır.

Bir dost bana, İsviçrelilerin çok içine kapanık insanlar olmalarının nedeninin, İsviçre'yi hiçbir zaman sevmemiş olmaları, hep güneye göç etme isteği taşımaları olduğunu söyledi. Sezar, onların bu isteklerini kabul etmemiş ve, "Hayır, siz bana burada yararlısınız, bir yere ayrılmayacaksınız," demiş. Bir kez denemişler ama Cenevre'den uzağa gidememişler; Sezar onları orada beklemiş... O günden sonra geri dönmüşler, hevesleri de kursaklarından kalmış. İs-viçre'lilerin böyle bir yanı vardır: ya yutan, ya da yuttuklarını çıkaran insanlardır hep. Üstünde haç bulunan İsviçre bayrağı için şöyle düşünmüştüm: Başkalarının kanı; üstüne

de bir haç kondurmuşlar. Bir de şu: Ötekiler, bankalarında kırmızıya boğulmuşlar, biz de, "artı bir"iz. *Adı Carmenin* dağıtımcısı yaşlı Siritzky ise şöyle diyordu: "Eğer ütülenebilse, İsviçre büyük bir ülke olurdu.”

Sinema alanında Lang[10], İmparator Caligula gibi istediği her karan alabilseydi -bu kararların kimseye zararı dokunmazdı, çünkü yalnızca kültür işleriyle ilgili olacaktı- son dört yılda çevrilmiş filmlere bakıp bunların çoğunu yapmış olan sinemacıları belirli yerlerde zorunlu olarak oturmak üzere göndermesi gerekirdi. Onlara, film yapma olanağı sağlardı, ama onların da bunu o koşullar altında yapmaları gerekirdi. Örneğin Gilles Behat'ya şu söylenecekti: "Çok güzel, siz şimdi *Rue Barhare'ı* (Barbar Sokağı) çekeceksiniz. Çekimleri Lille'de mi yapacaksınız? Peki, önce üç yıl orada oturacaksınız sonra da filminizi yapacaksınız. Film Lille'de gösterime girdikten sonra, getirip Paris'te göstereceksiniz." Böylelikle Gilles Behat'nm filmi biraz daha iyi olacak ve daha iyi olması benim de daha iyi film yapmamı sağlayacak, hatta kişi olarak daha iyi olmama yol açacaktı. Ama Gilles Behat Paris'ten Lille'ye film çekmeye gidince bu, bir taşra soylusunun oradaki tanm alanlarını işletmeye gelişi gibi oluyor ya da toprak sahibi bir soylunun tarım alanlarını François Guil-laume tarzında işletmesine benziyor. Taşrada film yapması, farklı filmler yapması gereken aslında FR3. FR3 Cevenne' in *Farrehique'i* ya da *Biquefarre'ı* yapması, FR3 Rhône-Alpes'ın da *La Trace'ı* (İz) yapması gerekir. Bunlar daha sonra Mulhouse'da ya da Paris'te gösterime sokulur.

Yeni Dalga döneminde, safça şunu söylüyorduk: Sinemanın okullarda öğretilmesi iyi olacak. Amerikalı sinemacıların hepsi, Lu-cas, Spielberg, bu okullardan gelme insanlar, çünkü Amerika, kültürün dolaysız ekonomik güçlere bağlanması gerektiğinin farkına vardı. Fransa'da bir film için Marguerite Duras'a 400 bin frank vermeyi yeğliyorlar, oysa bu parayı kendisi de sağlayabilir, özellikle şimdi. Ama Milli Eğitim Bakanlığı filmin kasetlerini satın almaya karar verip güvenli şekilde dağıtımını sağlasa çok daha iyi bir iş yapmış olur. Demek ki işe yön vermeyi yeğliyorlar ama aslında içlerinde böyle bir istek yok. ..

Öyle insanlar var ki ne yaptıklarını tam olarak bilmeden onlar hakkında iyi şeyler söylemek isterim. Ortaya koydukları işi sevmem gerekmez, sinemayla uğraşmaları yeterlidir; buysa, deminki durumla hiç de aynı şey

değil. Öyle insanlar var ki bunların devletten aylık almaları gerekir; bunun karşılığında da yılda bir kez ya da her iki yılda bir, televizyon için iki saatlik bir gösteri hazırlamaya mecbur tutulmalı bu insanlar; böylelikle belirli bir seyirci kitlesine -en azı bile olsa- seslenmeye, bu kitleyi ellerinde tutmaya kendilerini mecbur hissederler. Çünkü yokluğu en fazla hissedilen şey bu: Seyirci. Ben, kendi şirketimin CNRS'e bağlanıp yıllık bir ücret ödenmesi isteğiyle başvurduğumda, cevap bile alamadım. Bay Gajos'yu, *Selam Meryem'le* ilgili olarak görmek istediğimizdeyse -ki bu zat, sinema için bir şeyler yapmış, taşrada sinema salonlarını yeniden açmış kişidir ve bu salonlar iş yapıyor; insanlar gidip bir Belmondo ya da başka bir şey görüyorlar- randevusuna gelmesini bir ay bekledik ama gelmedi.

"Sinema modeli" olarak adlandırdığım, uzman sinema sistemi olarak kabul edilebilecek ve gelecek yıl Kültür Bakanlığı'na vereceğimiz bir tasarı hakkında düzenli notlar almaktayım. En iyi uzman sinema sistemi, bir filmin kendisidir; benim olsun ya da Zidi' nin filmi olsun, bunun önemi yok, ikisi de aşağı yukarı aynı şekilde yapılmıştır. Sinemanın avantajı, orada her şeyin doğal ölçekte kullanılmasıdır, çünkü film bir bakıma bir bakteri gibi kabul edilebilir. Her şey canlı olarak elinizin altındadır: bir milyarderden, film yıldızının antikgüzelliğine, cinselliğe, paraya varıncaya kadar. Üç aylık bir süre içinde, küçücük bir alan içinde her şey gözlerinizin önündedir. Buysa, uzman sistemlerin en yetkinidir. Ve hiçbir şeyin söylenmesi gerekmez, yapılacak şey yalnızca görmektir. Önerdiğim şey işte bu; ama oturup üzerinde biraz kendi başıma uğraşmam gerek, belki birkaç fotoğrafla özetlenebilir, ama bu gerçek bir inceleme olmaz.

Dün, Le Monde'da, "culture et agriculture" (kültür ve tarım) hakkında çıkan yazıyı not ettim. Kültür dünyasında bir daralma söz konusu, tarım dünyasında da öyle. Yazıyı kaleme alan kişi, örneğin şunu söylüyor: Tarım kesimi, sağrı derisi gibi büzüldü, modem toplum da bu küçülme üzerinde gelişti. Bu, şeyleri görüş biçiminize göre değişir. Şöyle denebilir: Büyük bir alan vardı, sonra tarım kendi kendini yok etti. Ama sözcüklerin anlamını doğru anlarsak, bundan şu da çıkabilir: Tarım, söz konusu noktaya geldi, günümüzün teknik kültürüyse o boşluğu birden dolduramadı. O küçülme üzerinde gelişti, bunu çok küçük ölçekten başlayarak yaptı, sonra, kendisine çok büyük gelen alanları doldurmaya kalkıştı. Bunu yapacak düzeneklere sahip olmadığı için de, o düzenekleri anlatacak söyleme gereksinmesi vardı.

Böylelikle, söz konusu söylemi geliştirdi ve alanı işgal eden söylemin yerini aldı. Boşluğu dolduran, bir fabrikanın içinde insanlara oranla çok az yer işgal eden robotlar olmadı. Tam tersine, boşluk var, çünkü robotların kendileri değil de, robotlar üzerine üretilen söylem çok büyük bir alanı işgal ediyor. Çalışanlara daha az gerek duyulmasının nedeni de bu: Zaman, çene çalmakla dolduruluyor. Bu bakımdan, tarım alanında bir fazlalık var. Ama öte yandan bu fazlalık -mademki iletişim çağındayız- ürünlerde yetersizliğe yol açıyor, öyle ki, Mozambik'te bir çuval patates bile nakledilemiyor.

Tarım konusundaki aynı yazıda Bourdieu'nün adı geçiyor: "Baskı altındaki sınıflar ağzını açmıyor, onların yerine başkaları konuşuyor." İş bu kadarla kalsa iyi. Baskı kuran sınıflar da ağzını açmıyor; onların yerine de, konuşmaları için kendi öz baskılarını Üzerlerinde tuttukları başka kimseler konuşuyor. Olup biten bundan ibaret kalsaydı, XIV. Louis buyruk veriyor, sertler de sabanlarıyla -eğer sabanları varsa- ağızlarını açmıyorlar derdik. Ama dönem, o dönem değil. Bay Debatisse'in hizmetindeki adam ağzını açtığı zaman Mitterand ya da Depardieu gibi konuşuyor. İşte bu olmuyor, insanlar konuştukları zaman, istedikleri şey iletişim kurmak değil. Krallık yönetimi varken, kral, ya hiç halka hitap etmezdi ya da yılda bir kez boy gösterirdi, çünkü buna gereksinme duyuyordu. Mitterand televizyonda konuştuğu zaman, konuşma gereksinmesi içinde mi? Cumhurbaşkanı olarak, mevkii tarafından konuşuluyor. İktidarda-kilerin ya da yetki sahibi kimselerin beni oldum olası çok şaşırtan bir yanı vardır, şöyle derler: "Kişisel olarak karşıyım, ne var ki gar şefi olarak boyun eğmek zorundayım." İyi ama, gar şefi dediği kim? Nerede? Televizyonda bütün bunlarla dalga geçecek bir program olsaydı hiç olmazsa! Ama Coluche'ün başına geleni gördük; işi biraz şakaya vurmaya kalkınca, sert bir şekilde kenara itiliverdi.

Gazetecilere gelince, kendilerini fazla tehlikeye atmazlar. Başyazı yazan birinin ara sıra normal yazı yazması, ötekilerin de başyazı yazmaya zorlanmaları gerekir. July'nin ara sıra normal yazılar yazması onun için iyi olurdu. Zaman zaman lafı uzattığı, yazılardan oluşan bir başyazı yazdığı doğru. Ama aslında bu, onun özellikle Mitterand'dan, Reagan'dan ya da füzelerden söz etmesini sağlıyor, ne var ki o konularda benden daha fazla fikir sahibi değil. Genel olarak gazetelerin, haklarında atıp tuttukları

politikacılara, hükümetlere teşekkür etmeleri gerekir, çünkü onlar olmasaydı sayfa sayılan on sekizden üçe düşüverirdi.

Bakıyorsunuz Mitterand her şeyin daha iyi gitmesini, insanların daha az dövüşmesini diliyor, hemen arkasından, bir saldırı olduğu, insanların öldürüldüğü, Beyrut'ta düşmanlıkların yeniden alevlendiği haberi veriliyor. Kimse çıkıp da, o işlerin Fransa'nın güler yüzle sattığı silahlarla yapıldığını söylemiyor. Oysa Mitterand biraz önce iyi dileklerde bulunmuştu; niçin? Ya dilekte falan bulunmamalı ya da, "Benim aslında iki farklı dileğim var," demeli. Ama bunu söyleyecek olsa, politikacı olarak silinip gider. Onunla birlikte bütün öteki politikacılar da; kendilerine ne gözle bakılırsa bakılsın, ne kadar revaçta olurlarsa olsunlar; mademki oradalar! Ve herkes kendi iç sorunları söz konusu olduğunda herhalde biraz böyledir. İşte, sinema bütün bunları sergileyebilir, işte bundan dolayı her zaman ilgi çekiyor. Ama diyelim ki bu iş biraz farklı yapılabilir, yapmak için olanaklar elverişli değil ama öte yandan, yapılmak da istenmiyor ve bunun da hesaba katılması gerekiyor. Öyle bir an gelir ki kurbağalar ortadan kalkar, onun yerine bir kuş türü belirir; işte böyle bir şeyler meydana gelmeli. Ağaçlar hakkında bir şeyler okuyordum, şöyle deniyordu: Orman içindeki boş alanlara ayn iki türde ağaç dikildiğinde, on yıl sonra bir türün öteki türü ortadan kaldırdığı, gürgenlerin kestaneleri kuruttuğu görülüyormuş.

Uzun süre anlamamıştım bunu, hatta hiç dikkat bile etmemiştim. Ancak şimdi, beş-altı yıldır, sesli sinema döneminde sinemacıların büyük bir bölümünün ne ile karşı karşıya kalmış olduklarını anladım. Ya da daha doğrusu, sesli sinemanın ekonomik bakımdan ağırlığını koyduğu dönemde, çünkü Edison'la birlikte sesli sinema var olabilirdi, eğer istenseydi, ama ortaya çıkışı kırk yıl sonra oldu. Ne olup bitti, peki? Çoğu kimse için pratik olan, ama onlarda, çok büyük olanakların yitip gittiği duygusunu uyandıran bir durumla karşı karşıya kalmış olmalılar. Ya da biçimlerin büyük yaratıcısı Hitchcock gibi, zaman oldu, televizyona geçmeyi denediler ve yanılıp güçlerini yitirdiler. Giderek daha zengin bir anlatıma ulaşan Matisse'in tersine, Hitchcock'un anlatımı giderek zenginliğini yitirdi, oysa katıksız biçim yaratma konusunda birbirlerine çok benziyorlardı. Ben bunu hiç düşünmemiştim, ama şimdi, o biçimi yaratma peşinde olan kimseler olarak bizim ortadan yok olmamız gerekiyor, çünkü bunu yapmayı beceremedik. Bir an gelir, belirli bir kertenkele türü ortadan kalkar, öyleyse bizler de yok

olmalıyız ya da başka kertenkele türleri aramalıyız. İşte bundan dolayı, politik hareketlerde, olduğu yerde çakılıp kalmayan insanlar her zaman ilgimi çekti; o durumda, bazı halkların benim geldiğim aşamaya geldiklerini hissediyordum. Filistinliler olsun, Vietnamlılar olsun, belki de bir düştü bu. Şu sırada kendimi Vietnamlılarla kıyaslıyorum. Vietnamlıların Kamboçya'da yaptıklarını ben de kendime göre sinemada yapmaktayım herhalde: Üzerime vazife olmayan işlere karışıyorum. Bütün bunların beni ilgilendirdiğini düşünüyorum; kurduğumuz küçük şirketin yaşaması, yaşamını sürdürmesi ve yatırım yapması olanağı olarak bizi ilgilendirdiği kanısındayım. Çünkü biz, neredeyse yalnızca yatırım olarak varız; yaptığımız işin yüzde doksan beşini yatırımlar oluşturuyor.

Sinema alanında nesnenin -örneğin kameranın- toplumsal teknik yapının bir izi olduğu açıkça görülüyor: Bir ize baş eğiyoruz biz. Ama insanların içinde, vaktiyle olduğundan daha büyük, daha çılgınca bir yaratma isteği kaldığından, bu ize pek baş eğmek istemiyorlar... Kültür hastalıklarının öteki hastalıklardan daha yaygın olduğu, ama bunların pek araştırılmadığı söyleniyordu. Fiziksel hastalıklar bir ölçüde araştırılıyor -yine de küçük bir bölümü- toplumsal hastalıklar da öyle. Ama iş kültür hastalıklarına gelince, "zevkler ve renkler" sorunu deniyor. Bu bir sağlık işareti mi, yoksa hastalık işareti mi? Bana göre bugün, daha çok hastalık işareti. Ama hep böyle olmadı bu.

Bana kalırsa, sanayileşmiş Avrupa'da ve Amerika'da kültür açlığı denen şey işte bu: insanları, görüntü adını verdikleri şeyleri -ya da diyapozitifler diyelim- çikolata gibi tıka basa yutmaya iten, itiraf edilmeyen o olağanüstü iç sıkıntısı. Ve yine bana göre bunun, fiziksel bir açlıkla bütünüyle doğrudan ilişkisi var. Bir televizyon teknisyenine, "Jenerikte şu kadar efekt kullanın," derseniz, Etiyopya'da o kadar çocuğun ölmesine neden olacaktır. Paranın başka biçimde kullanılabilmesi bir yana, aradaki ilişki mutlak doğrudan bir ilişkidir. Lavoisier'in koyduğu yasa hâlâ geçerli: Burada şöyle yapılan şey, başka yerde şuna dönüşür.

Şimdi, hastalık bir de uçağa biniyor, telekse, fotokopiye biniyor, gideceği yere doğrudan ulaşıyor. Bunun bazı kanıtlarına kişisel olarak ben tanık oldum. Mozambik'te başımıza gelmişti; orada bir şeyler yapmaya çabaladığımız sırada. Adamın birinin eline kamerayı tutuşturuyorsunuz,

daha önce hiç kamera kullanmamış biri. Nasıl çalıştıracağını gösteriyorsunuz. Devlet başkanının havaalanında yabancı bir heyeti karşılayışını filme alıyor. Bir de bakıyorsunuz, Antenne 2'nin yaptığı röportajın aynını yapmış. Aynı şeyleri filme alıyor: kırmızı yol halısı, her şey yerli yerinde, çekilen planlar aynı. Demek ki bütün bunlar uçağa binip oraya kadar gitmiş. İnsanlara, televizyonun görüntünün zaferi olduğuna inandıran, Mac Luhan adında dolandırıcı bir düşünür var, bu işe yataklık bile yaptı. Oysa işin aslına bakılırsa, fotoğraf sayısı giderek artıyor, ama görüntü sayısında azalma var. Küçük parçalar halinde bir alay röprodüksiyon konuyor ortaya, ama bunların hiçbir şeyi gösterdiği yok. Bana, "Televizyonda Afganistan'la ilgili bir görüntü seyrettim," derseniz, ben de size, "Hayır, başında sarık bulunan bir adamın görüntüsünü seyrettiniz," derim. Afganistan'la ilgili bir görüntü yapabilmek için, en azından bir üçlemin varlığı, bu üçlemin içinde de televizyoncunun bir işlevi olması gerekir. Bu olmazsa, görüntü falan olmaz, çocuk doğmaz. Ama çocuğu lafla doğurtabilirsiniz, dilin kemiği yok. Christine Ockrent'in haber dediği şey bu. Ve bu laflar, zaman gelip bıktırsa bile, insanların onlara gereksinmesi var.

Televizyon, iç sıkıntısının sürdürülmesinden başka bir şey değil. İnsanların bunda sorumlulukları var, ya da artık yok, ama iç sıkıntısı oturduğu yere yerleşiyor ve zaman zaman şiddetli boyutlara varıyor. Öyleyse yapılacak şey, bu sıkıntıyı bedenimizden söküp atmak ve bir daha içimize sokmamak. Bunu yaptığımızda, bedenimiz Club Mediterranee'ye gidebilir. Aslında kolay iş değil, insanın evinde televizyon olmaması fazlaca bir yalnızlık; zaman zaman boşluğu hissedilir. Ben, Dallas'ı izlemeyi çok seviyorum. Bazı küçük sahneleri inceliyorum. Kendi kendime, "Kaptırdım yine," diyorum. Demek ki içimdeki sıkıntıyı o kutuya boşaltmaya ben de gereksinme duyuyorum. Uzun süre o boka saplanılmaktan korkuldu, şimdiyse, koyver gitsin. Belki de pislikten az korkulan bir değişim dönemine ilgi duymanın ilginç bir yanı vardır.

Bizi kuşatan, dönemin kendisi, görüntüler değil. Görüntüler olsaydı, insanlar seyretmekte oldukları şeyleri seyredemez hale gelirlerdi. Ekranda biraz değişik bir tipin görüntüsü belirivermesin, hemen benimseniyor; ama gerisi için pek yer kalmıyor. Toplama kamplarıyla ilgili resimlere yer kalmıyor örneğin; oysa şu sıralarda kampların boşaltılmasının yıldönümü

var. Barbie neredeyse televizyon kameraları önünde yargılanacak, ama toplama kamplarının resimlerini göstermeye yanaşan yok. Oysa bu resimlerin bir teki üstüne bir saatlik bir film yapılabilirdi. Dava sırasında o film de gösterilebilirdi. Böylece Verges pek varlık gösteremezdi.

Toplama kamplarını Almanlar ayrıntılarıyla filme almışlardır, buna kuşku yok; öyleyse arşivler bir yerlerde duruyor; Amerikalılar, Fransızlar filme aldı, ama gösterilen bir şey yok; gösterilirse bir şeyler değişecek çünkü. Oysa hiçbir şeyin değişmemesi gerek. Bir daha asla olmasın, demeyi yeğliyorlar. Öyle diyorlarsa, sayısal bilgisayarlar çağında olmamız nedeniyle, "asla", "hep" ile eşleşeceğinden, bunun "hep öyle olacak" demek olduğundan emin olabilirsiniz... Sözcük oyunu yok burada... Hatta "hiç yoktan iyidir," diyenler bile var. Böyle olunca da, bugün kalkıp, "Sol kazandı, artık faşizm gelmeyecek," diyenler bile çıkabilir. Ne gelmemesi; orada, karşımızda durup duruyor! Mademki sol kazandı, durum istediği gibi demektir. Şikâyet ettiği ne, peki?

Toplama kampları konusunda, bir kitaptan hareketle yapmayı denediğim bir film oldu. Lacaze'ın Le Tunnel'iydi bu (Tünel); o konuda yazılmış, iç karatıcı olmayan ender kitaplardan biri; eğer yapmayı kendisi de istese, o film için Depardieu düşünülebilirdi. Zaman zaman, bu film günün birinde yapılacak mı, diye düşünüyorum. Zidi yapabilir, Vemeuil yapabilir... Belki Amerikalılar, Steve McQueen; ama onlar için biraz geç. Üstelik beceremezler: Bu öykünün bütünüyle Fransızlara özgü bir yanı var. Konuya eşcinsellik açısından bakıyor. Renoir'ın *Harp* Esirleri'nde yaptığı ve filmin kazandığı büyük başarıyı açıklayan şey bu. Benim yapmayı çok istediğim şey, "autobahn"m (otoyol) öyküsü. Tutukluları berbere götürdüklerinde onlara, "sana *autobahn* yapacağız," diyorlardı; tıraş makinesini kaldırmadan kafalarını tıraş etmek anlamına geliyordu bu. Yapacağım filmin ilk görüntüsü bu olabilirdi; ikincisi de, otoyolda arabalarıyla Yugoslavya'da tatil yapmaya giden Alman turistleri.

Ama televizyonda söz konusu olan, bir şeyleri göstermek değil, o şeyler üzerinde çene çalmak, ya da ne bileyim, tatlı tatlı yapılan bir tür yoldan saptırma. Nazizmin zaferi işte buydu; Hitler'in yaptığı tek şey buydu. Hitler'in çalışma kamplarında başaramadığı şeyi, yani karşılığında hiçbir şey vermeden insan çalıştırmayı biz bugün başarıyoruz; işsizleri ve Üçüncü

Dünya insanlarını kullanarak. Nazi'lerin kafasına dank eden şey, bizim kafamıza henüz dank etmedi. Onlar, insanları hiçbir şey vermeksizin çalıştıramayacaklarını, öyle yaparlarsa insanların öldüğünü, o zaman da cesetlerden kurtulmak gerektiğini, bunun da, üretim için ayrılmış olan zamanı eksilttiğini görmüşlerdi.

Hayvanlar için de durum farklı değil; doğal yapıları değiştirilmeye çalışılıyor ve bu, hayvancıkların aşırı üreyip acı çekmelerine yol açtığı için, eşekçesine yapılan bir şey. Ortaya çıkan şey mutsuzluk olduğuna göre, bunun ardında acı çektirme isteği olduğu kesin; tabii ki bütün bunlar mutluluk adına yapılıyor. Uydukları doğal yasalar değiştirilmekle hayvanlara tarifsiz acılar çektirilmekte. Bir tavuğu, bir ineği irileştirip durmak, o işi yapan tarımcıyı bile mutsuz kılıyor. Hayvanlardan başlayan sonu gelmez bir dizi mutsuzluk. Öyleyse bunu değiştirmek, kesinlikle değiştirmek gerekiyor.

Bilgisayarlar ve yazılımlar düzeyinde de durum aynı; daha da zor. Bir bilgisayar satın alsanız, kurslarda öğretildiği gibi yazmayı öğrenseniz, "kar yağıyor"u size her şekliyle yazar, hatta "karsızlık yağıyor" bile der. Ama "kar yağıyorum" demeye kalkarsanız, bilgisayar bunu yazmaya yanaşmaz. Oysa bunu da yazabilecek şekilde programlanmalıydı: "kar yağıyorum, kar yağıyorsun, kar yağıyoruz," her şey bir yana, güzel bir deyiş. Onu da yazabilmeliydi, demokrasi varsa tabii.

Bulma ve yaratma ediminin her zaman örnekseme yoluyla yapıldığını ilk olarak fark eden bizler olduk - bunu bizden başka kimse fark etmedi. Bu belki değişecek. Sayısal, beni bir uç durum ya da teknik olarak ilgilendiriyor, temel olarak değil. Oysa sayısal giderek temel haline gelirken örnekseme ortadan kalkıyor. Doğanın buna güçlü bir direnç gösterdiğine kuşku yok, ama ağaçlar örneğin, biraz çaresiz. Ağaçlar, gökyüzü ile yeryüzü arasında örnekseme işlevi yapıyorlardı, ama üç yüzyıldan beri bu işlevi pek başaramıyorlar. Ormanlar mahvoluyor. Bu bölgede daha az kayıp var, çünkü rüzgârlar daha fazla. Kanser gibi bir şey bu. Sayısal, uygulama olarak kanserin iyileştirilmesinde iyi sonuç verebilir, ama onun nasıl oluştuğuna açıklama getiremez. Demek istediğim şu: Sinema hem içe hem de dışa doğru yapılan bir projeksiyondur, oysa sayısalın, televizyonun bununla ilgisi yok; ilgi kurmaya da niyetli değiller.

Çünkü televizyon artık projeksiyon yapmıyor, insanların kafasındaysa proje diye bir şey artık neredeyse yok. İşsiz kalmamak bir proje değil, Club Mediterranee'ye gitmek proje değil.

Proje yapmayı, insanların evlerinden dışarı çıkmalarını sağlayan bu olguyu televizyonun içerdiği nicelik değiştirdi. Televizyonda izlenebilecek programların niceliği -ister izleyelim, ister izlemeyelim, bunlar orada, vericinin içinde öylece duruyor- projeksiyon yapmayı engelliyor. Ama bu, yine de başka bir biçimde, bir kaset koyup onun projeksiyonunu yapmak biçiminde, çok zayıf olarak bile olsa, sürüyor. Televizyon müşterilerinin bunu yapmaya gereksinmeleri var, kasetleri birbirleriyle değiş tokuş ediyorlar. Bir kahve garsonuyla müşterisinin bir karate filmi değiş tokuş etmeleri, samizdat[11] gibi bir şey. Üstelik bunun çok eskiden kalma bir yanı da var kuşkusuz -belki altmış bin yıl sonra ortadan kalkar- projeksiyon yapma isteğini doğuran, göğü ve denizi insanlara hâlâ seyrettiren şey de işte bu. Öyleyse bunun yüceltilmesi, ama denetlenmesi de gerek.

Sinemanın, işlerin iyi gitmediğini söylemeye, ama bunu belli bir lüksle söylemeye olanak sağlaması gerek. Böyle olduğu için de sinema dergilerinin sayısı giderek artıyor; üç *Cinemonde*, on iki *Ci-ne-Revue* var, inanılmaz bir şey. Adına sinema denen ve çağına uygun biçimde işlemeyen bu garip zımbırtıdan insanlar demek ki hâli zevk alıyorlar. Cennette yaşıyormuşçasına yaşanması gereken bir cehennem ya da insana her an cehennemi yaşatabilecek bir cennet. Bu durum, televizyona kıyasla daha büyük ölçekli bir mutfak olan sinemada açıkça belli. Emin olunabilecek bir şey daha var, o da, sinemada dürüstlüğe birazcık daha yer olması; bundan dolayı sinemada insanları karşılığını vermeden çalıştıramazsınız. Bu açıdan televizyon uzun süredir hoşgörü sınırlarını aşmış durumda. Ben, bir video kamerasının, bir iskemlenin, bir masanın, bir çiçek saksısının kaç paraya alınabileceğini biliyorum...

İşte bu yüzden de televizyonda, yıl sonu geldiğinde vergi beyanı yapılırken ister çok büyük kazanç sağlanmış, ister çok büyük zarar edilmiş olsun her zaman büyük sorunlar vardır. Bana sorarsanız bu, çok büyük kazanç elde edildiğini açıklayamamaktan kaynaklanıyor. Para girdileri, ödedikleri para, aldıkları reklamlar ve ortaya çıkardıkları işin kaç paraya

mal olduğu hesaplanırsa, kazanç sağladıkları ortada. Peki, nereye gidiyor bu kadar para? Kimse bilmiyor. Bana sorarsanız, devletin kasasına.

Öyle olduğu için de, devletin gözü hep televizyonun üzerinde, çünkü televizyon muazzam bir gelir kaynağı. Ama bunu halka açık-layamazlar.

Sinema şimdiye kadar olmadığı ölçüde güç kazandığına göre, bütünlüğünden eksiltme yapılamayacak bir şeyi temsil etmesi gerekir. Ve bir anlamda filmlerin kötü olması daha iyi, çünkü böylelikle insanlarda, sinemanın daha iyi olabileceği düşüncesi varlığını korumuş oluyor. Bütün kötü filmler - video filmleri ve karateler, pomo filmleri saymamak gerekir, çünkü o tür filmlerin dolaşımı kısa sürede sınırlandırıldı, vergilendirildi; pomo, bir sevişme sahnesini göstermeyi beceremeyen öteki filmlerin utanmaları gereken bir örnektir. Catherine Deneuve, "seni seviyorum" demesini bilmediği için pomo filmler yapılıyor, ama o filmler de o işi hiç beceremiyor. Öyleyse bu iki tür film arasında söylenecek bir şey kalmadığı, belki de söylenecek bir şeyin kalmamasının hoşa gittiği gidip gelmelerin, ama zaman zaman da durgunluk dönemlerinin olması gerekiyor.

Demek ki o ânın, dinin bulgulandığı an değil de -ben de Michel Polac kadar laik biriyim; Polac, filmi sevmediği için, "Godard, dinselliğe düşüyor," diyor- belki de göğün sizin üzerinize düştüğü an olması gerekir. *Selam Meryem'de* de bilimsel gökyüzü var ve öyle olduğu için de onu çok sevmiştim; kötü verilmiş katıksız söylem olarak bile; ve orada etki yapmaması garipti, oysa televizyonda inandırıcı olurdu. Fred Hoyle ilginç bir bilimci; gökbilim teknisyenlerine özgü kanıtlar getiriyor: Beş yüz milyon yıldır var olan bir bakteri var; işte bu bir kanıttır. Teilhard de Chardin'in getirdiği kanıt değil bu, başka bir şey. Ama daha sonra, aynı şeyi söylemek için o kanıtlardan birini ileri sürüyor: Rastlantı yoktur.

Christine Ockrent her yerde noktalar bulunmasını istiyorsa, artık nokta yapmamalı. Bunu o da söylüyor ama... Öyleyse her şeyin doğru uzaklıkta bulunması gerek, ama hangi uzaklıkta? Bu, zaman zaman müzikle, diyalogla ifade ediliyor. Çok daha fazla müzik olmalı, ama birçoğunun da kaldırıp atılması gerektiğinin farkına varıldı. Oysa benim hoşuma gidiyordu, çünkü ortaya opera çıkıyordu. İşte o yüzden birçok kesinti yapıldı. Ama söz konusu uzaklığın elde edilmesi gerekiyordu. Opera yapmak gerekiyordu, ama iki saniye sonra operayı yadsımak da

gerekiyordu, bunun kabaca yapılmaması gerekti yine de. O filmi yapmak, bir yıldızı izlemek gibiydi. Eğer çobanlar izledilerse, kendilerine göre inançlıydılar, kendilerine bundan söz edilmişti ve günün birinde istenilen durumda olmaları gerekiyordu... Bu yüzden de teknisyenlere aptalca soruyordum: "Siz hangi yıldızı izliyorsunuz? Her biriniz, ilkel biçimiyle de olsa, bundan biraz söz edebilirsiniz: Tutkularınız, çektiğiniz acılar neler?" Bir yıldızın izlendiği anlaşılsın diye, ama sanki bir efsane izlermişçesine. Yoksa canları sıkılır ve çekilmez olur, çünkü yapacakları şey bir büyücüye baş eğmektir; öyle bir büyücü ki her şey, ama büyücü değil.

Size garip gelecek ama biz Yeni Dalga yönetmenleri kendimizi hiçbir zaman *auteur* olarak kabul etmedik. Şöyle düşündük: Filmi yöneten kişi -adı Hitchcock, Rossellini, Hawks ya da Abel Gance ise- M. Gaumont kadar ya da MGM'nin yöneticisi kadar önemlidir. Bugün operatörlerle oyuncular küçümsendikleri duygusunu taşıyorlar. Ben kendimi bir oyuncunun ne üstünde, ne de altında görü-


Myriem Roussel *Selam Meryem*'de.

yorum, hatta oyuncuyu daha ilginç buluyorum, çünkü benden daha geniş, daha kapsayıcı; hatta içimde oyuncu olma isteği bile var. Oysa ötekilerin bu eksiklik duygusunu yenmeleri gerekir. Onun için de bugün kim olursa olsun kendini *auteur* yerine koyuyor. Kostümleri seçen kendini kostüm *auteur'ü* sayıyor. Ben filmi, başkalarını da hesaba katarak yapmayı çok isterim, oysa onları hor gördüğüm söyleniyor. Dolayısıyla, bütün parasal olanaklar, her

şey kullanılıyor. Ama benim elimden gelen bir şey yok: Dört oyuncuya, Pasolini'nin *H Vangelo Secondo Matteo'sunu* (Aziz Matta'ya Göre İncil) seyrettirdiğinizde onlardan bir tepki bekliyorsunuz; ama tepki verdikleri falan yok. Ben onlara mutluluğu olduğu gibi veremem, öğelerini sağlıyorum. *Adı Carmen* konusunda Maruschka Detmers bana şunu söylüyordu: "Mutlu olmalıyım, anlıyor musun?” Benimse aklıma, ona şunu söylemekten başka bir şey gelmedi: "Merimee'yi oku.” Sonra ona nezaketle bir Beethoven kaseti vererek şunu söyledim: ”Bunu üç gün boyunca beşer dakika dinlemeye çalış.” Dinlemiş olsaydı, ona şunu söyleyebilecektim: "Müzikteki şu harekete bak,

şöyle yapılmış, oysa senin hareketin böyle!” Müziği dinlemesi bir saatini alırdı. O zaman istediği o mutluluğu, yumuşaklığı ona verebilirdim. Ama insanı sakinleştirecek o ânı yakalayamadık. Tiyatroda bu yapılabilir. Bunu ondan Resnais, Zulawski ya da ben tiyatroda istemiş olsaydık kabul ederdi. Çünkü orada bir fuaye, bir toplanma yeri var. Tiyatro sanırım bu yüzden yaşamayı sürdürüyor.

Filmdeki sonuç: Maruschka aklına geleni, yapmam gerekir dediği şeyi yapıyordu; film de bundan ibaret kaldı. Onunla ben, filmi birlikte yapmadık. Bunun sonucu olarak da, gişelere o elli bin seyirci çekiyor, ben de bir o kadar çekiyorum, bu rakam da o sınırda kalıyor. *Marche a l'ombre'da* ise (Gölgeden Yürü) bir ilişki kurulmuş, öyle ya da böyle, ama var.

Selam Meryem'de yararlandığım belgelerin hiçbiri bana çalıştığım ekip tarafından getirilmedi. *Adı Carm eri* de, yönetmen yardımcısı bana Beethoven'in kendi notlarını getirmişti; onları filmde hemen kullandık. Bana göre, biraz daha gayret göstermeleri gerekiyordu ama bunu yapmıyorlar. Sanki sanat, üzerinde çalışılması gerekli bir şey değil... Sonuç: Oyuncular tam anlamıyla baş belası olup çıkıyorlar, oysa öyle davranmamaları gerekiyor.

Birlikte çalıştığım insanlara söylediğim şey hep şu oluyor: Getirecek bir şeyler bul, bulacağın şey sana ait ama konuyla ilgili olsun. Birbirimizi iyi tanımıyoruz, onun için, çok kişisel olan şeyleri eğer istemiyorsan söyleme. Çok kişisel şeyler, birbirini tanımayan kimseler arasında bazen en kolay söylenenler olsa bile. Ayrıca, bulacağın ilk şeyden sonra bir ikincisi

kendiliğinden gelecektir. Beş tanesi yeterli, matematikte beşli permütasyondan yüz tane fikir çıkar. O yüz fikirle ise bir film yapılır ya da bir olanak doğar, çünkü daha sonra, bir ya da iki fikrin belirleyici olması gerekir. Ama bunu hiçbir zaman sağlayamıyorum.

Sinemada, yaratma edimi artık ortaklaşa değil. Amerikalılar bunun dışında kalıyor, onun için de en güçlü onlar. İşin, gol atmaya çalışan takım yanı onlarda hâlâ var. Bilimciler, gerçek bilimciler bizlerden çok daha sakin konuşabiliyorlarsa, bunun nedeni, bedenlere dokunmalarıdır. Sinemada da bedenlere dokunuluyor. Ama arada isterili bir iktidar ilişkisi olduğu hissediliyor. Karşınızdakinin, kendi yaratma iktidarını elde etmek için direndiğini görüyorsunuz. Oysa bir anne, yaratma iktidarının, doğurmasına yardımcı olacak yönetmen tarafından tartışma konusu yapılmayacağını iyi bilir.

Sinema, *The Cotton Club* (Caz Dünyası) ya da *Gölgeden Yürü* gibi gösteriler koymalı ortaya. Bunları yapmalı, çünkü seyircinin bilinciyle ve bilinçaltıyla olan tek gerçek ilişkisi budur. Ama bambaşka bir çalışma da yapmalı. Daha keşfedilecek dünyalar var. Ama bunlar yapılabilir mi, bunları yapabilecek ölçüde donanımlı mıyız?

Heisenberg yeni bir terimi, örneğin belirsizlik bağıntıları terimini bulduğu zaman, hangi gazeteleri okumaktadır? Bunlar mutlak belirlilikler içeren gazetelerdir; öyleyse kullandığı o terim hakkında kendi kavrayışı bambaşka bir şey haline geliyor demektir ve bunun üzerinde durulması uzun zaman gerektirir, belki bir yüzyıl. Biyoloji konusunda ya da herhangi başka bir konuyla ilgili olarak kullanılan görüntüler televizyonda her gün görülen görüntülerdir. Kimileri bu görüntülerden yararlanır, sonra, bilimci onları düzene sokar, öte yandan özel yaşamını sürdürür; bir video-kaset koyup seyreder. Bu iki tür görüntü arasında kendisi için hiçbir bağlantı yoktur, kültür bağlantısı dışında. Demek ki yapılması ilginç olabilecek şey -ki bunun yapıldığı yok- bir yanda çekim yapan ekiplerin bulunmasıdır. Ama o kadar çok çekim ekibi yok ya da belki var da, varlıklarından kimsenin haberi yok; Flaherty gibi insanların olması gerek. Rouch'un en çok hayran olduğum yanlarından biri, düşsel görüntülerine toplumsal araştırmayla ilgili görüntüleri karıştırması. Biraz ün kazandı ama hiçbir zaman çok başarılı

olamadı. Ve zaman zaman insanın çok yalnız kaldığı da doğru; öyle olunca da bir sürü saçmalık yapılıyor.

Ben, sinemanın bir işlevi olduğunu söylüyorum: Görme ediminin nasıl yapıldığını görmek. İnsanlar her şeyi nasıl görüyorlarsa, sinemayı da öyle görüyorlar. Andre Lwoff, bir hücreyi, *Gölgeden Yürü'yü* gördüğünden farklı görmüyor. Ben, *Gölgeden Yürü'yü* Andre Lwoffun gördüğünden farklı görüyorum. Bundan dolayı da ona şunu söylemek istiyorum: "Siz bir hücreye bakarken, ben sizin ona nasıl baktığınızı incelemek istiyorum. Size katkıda bulunacak bir şeyler var bende. Ne olduğunu bilmiyorum, ama bir şeyler olduğunu hissediyorum. Bunu bu şekilde söyleyemem, çünkü biraz iddialı olur. Ama bir şeyler olduğunu hissediyorum." Kalkıp, "Kanserin niteliğini kimse bulmak istemiyor,” dediğim zaman, bu aynı zamanda, "Siz, *Gölgeden* Yürü'yü başka türlü görmek istemiyorsunuz,” demek. Ya da orada bir şeyler görüyorsunuz ama burada gördüğünüz bir şey yok, oysa bu ikisi aynı şey. Ya da görülmesi gereken şey belki de tam olarak aynı değil. Bir etki söz konusu belki de. Tabii ki gündüz gözüyle görülen şey, gece aynı şekilde görülmez. Ama *Gölgeden* Yürü'yü gördüğünüzde, zaman olarak gündüz mü, gece mi? Bunu kalkıp da Lwoffa ya da Rene Thom'a soracak olursam, homurdanırlar ve şunu söylerler: "Siz neden bahsediyorsunuz?” Lwoff belki öyle demez ama Thom'un bana söylediği buydu. Onu görmeye gittim ve şunu söyledim: "Yalnızca felaketlerin filmini yapıyorum ben; sizinle konuşmak istedim." Ama bana hiç inanmadı. Onunla konuşmak benim hoşuma gidiyordu, o ise beni biraz kü-çümsüyormuş havasındaydı.

Henüz keşfedilmemiş bir şeyin daha olduğunu özellikle düşünüyorum; bağışıklık sistemi bu. Bunu anlamaya çalıştım, çünkü benim başımda da aynı sorunlar var, kullanılan terimlerde bile: casus, deşifre olmuş, açık, gizli, kodlanmış. Sanki Chase'i ya da Le Carre' yi okuyorsunuz. Ama Le Carre'yi okurken aynı şey mi söz konusu? Ben, Le Carre'nin bir kitabı var -ömekselliğe hâlâ inanıyorum, çünkü sayısalda işin politika yanı var, doğal da değil-ben ya da Jakob-son gibi biri inceleyecek olsaydı, bu kitabın Lwoffun kalıtım konusunda bazı şeyleri çok daha erken ve çok daha basit şekilleriyle bulmasını sağlamış olacağını sanıyorum, çünkü ben işin tekniğini bilmiyorum ama elimde bir olanak var. Yönetmen olmak işte biraz da bu. Elli yıl önce çok şapşalca karşılaştırma olanaklarıyla yapılabilecek bir buluşu bugün nasıl yaptıkları beni gerçekten ilgilendirdi. Örneğin bir

polisin bir şeyleri birbiriyle karşılaştırıp: ”Hay Allah, kadın Toulouse'da oturuyordu, öyleyse adam da Toulouse'da," demesi gibi. Ee, sonra...

Sonrası, Komiser Maigret; başka ne olsun ki! Neden rasgele bir cisim değil de, spermatozoid yumurtanın içine giriyor? Söyledikleri şeyleri onlardan daha akıllıca söylemenin yolları olmalı. Bunlar akıl almaz derecede karmaşık sistemler, öyleyse karmaşıklığın verdiği bir zevk olmalı. Bu zevk ise gerçek diyaloğun yokluğundan ve diya-loğu karmaşık hale getirme zevkinden başka bir şey değil. Çok güçlü oldukları yer işte burası: Şeyleri çok iyi görüyorlar, ama kendilerini anlaşılmaz kılıyorlar. Askerler ve bilginler, firavunun bekçileri, görme yetkisine sahipler, insan olarak, firavunun bekçileri olarak görüyorlar, değişimi görüyorlar. Çekilen acıların bununla bir ilgisi olmalı, çünkü iş gelip sonunda hep buna dayanıyor. Kabaca tabii.

Sinema ve görüntüler, huzur ve gerçekliktir. Dolayısıyla, onda daha fazlasını göremezsiniz, çünkü her şey yıkılıp gidiyor. Belki yaratışın başlangıcında görebilirsiniz, ama sonra her şey yıkılıp gider, çünkü bir milyar canlı insanla her şeye yeniden başlayamazsınız. Sinema, benim yakınarak temsil ettiğim şekliyle var olmayı sürdürüyor, ama sinemada gerçek bir şeyler olmalı, çünkü ben onun hep öncesinde, sonrasında ya da çevresinde oldum; bir aydınlatıcı gibi; aydınlatıcıysa bir izcidir, Davy Crockett gibi, sonsuza kadar acı çekme olanağı gibi. Ve sayısalın bunu ortadan kaldırması gerek. Ben şunu söyleyeceğim: Bugün içinde yaşadığımız dönem, sayısal ile acının birbirleriyle iktidar savaşımı yaptığı dönemdir. Oysa, bir ölçüde birbirleriyle uyuşmaları gerekir. Acı, insanın kendi kimliğinin ötesinde sahip olduğu en özel bilgidir. Ya da adı konmamış, görünürdeki kimliğidir. SS subayının, kurşuna dizmek üzere götürdüğü, karın üstünde yürüyen yaşlı Yahudi'nin öyküsüdür. Yahudi düşer kalır. SS subayı ise çok naziktir, ona, "İstersen seni burada kurşuna dizeyim baba, oraya kadar zahmet olmasın," der; o ise, "Yok, hayır, hayır, olmaz, oraya kadar gideceğim," der.

Ben -kendimde gördüğüm şeylere oranlayacak olursam- insanlarda sinema aracılığıyla acıyı koruma isteği bulunduğunu düşünüyorum. Bunu laf olsun diye söylemiyorum; ben, hiç böbürlenmeden söylüyorum, her zaman tüm doğallığımla herkesten iki adım önde oldum -öncü oldum.

demek değil bu; öncüler her zaman bir şeylerin artçıları olmuşlardır-bazıları var, iki adım geride kendi kabuğuna çekiliyor; bense tersine, iki adım önde kabuğuma çekiliyorum, sonra takım kalabalığının beni geçmesini bekliyorum, sonunda kendimi iki adım geride buluyorum. Ve yapmış olduğum bütün filmlerde, başıma geleceğini düşündüğüm şeyleri hep önceden kestirdim.

Rossellini'yi düşünüyorum. Kendime örnek aldığım insanlardan biridir, onu hep bir yakınımmış gibi hissettim. Şöyle dedim:

Roberto, film yapabiliyorsa, ben de yapabilirim. *Viaggio in Italia'yı* (İtalya'da Yolculuk) keşfedişimi hatırlıyorum. Bana şunu düşündürtmüştü: Tamam, acelem yok, bir sürü araba, bir sürü âşık var; film, bir arabanın içindeki iki kişi arasında geçiyor, bunu görüyorum; çok az masrafla çekilebilecek bir film bu. Bunu yapmak için Fritz Lang ya da Elia Kazan olmaya gerek yok; onlan gerektirse, işler çok karmaşık hal alır, Hollywood kapalı bir yer. Orada olmaksızın da üstesinden gelinebilecek bir şey. Çok güzel bir düşünceydi bu, bir huzur bildirisi gibi bütünüyle güven verici. İşte, size ekmek uzatılıyor, onu paylaşmanız yeterli, ikinize de yeter. Roberto, bir sinema havarisiydi. Laikti, ama aynı zamanda bir havariydi. Kendi ölçüsünde bir Sokrates'ti, belki onun kadar akıllı değildi, ama onun gibi her yerden kovulmuştu, yaşamının sonlarında ise ona kapısını açan Gaumont olmuştu.

Ve Truffaut...Anne-Marie, onun ölümünün bir rastlantı olmadığını, ölümüyle bir dönemin bütünüyle kapandığını hatırlattı bana. İçimizden hiçbirimizin başaramadığı ya da başarmaya çalışmadığı bir şeyi başarmıştı o: saygı uyandırmayı! Yeni Dalga'ya onun kişiliğinde hâlâ saygı duyuluyordu. Bize, onun sayesinde saygı duyuyorlardı. Onu yitirdik, duyulan saygı da yok oldu.

Truffaut ile birbirimizi biraz tanıyorduk, yaşarken birbirimizi izliyorduk, aynı çatı altındaki iki kişi gibi değil, ayn yerlere sığınmış iki insan gibi. Vatanı terk etmek için, Rusların sınırdan içeri girmesini beklemedik. Anne-Marie'nin bana söylediği şuydu: "Ama o, kendine özgü biçimde seni koruyordu, artık koruyamayacağına göre, çok korkuyorsundur.”

Ardından yazılan hiçbir yazıda bundan söz edilmedi. Söz edilmedi, çünkü bunu söylemek için biraz söyleşmek, konuşmak gerekir. *Cahiers du Cinema*, çok kabarık bir sayı hazırladı, ama bundan hiç kimse söz etmedi. Ben oturup bir yazı yazamazdım, çünkü insanlara bu konulan açmıyordum. Bugün yazabilirim ama artık çok geç, çünkü onun hemen ardından yayımlanması gerekirdi; kişisel öyküleri gazeteler izlemez. Serge July ile bu konuda kapıştık: Mic-haux'nun öldüğü gün, ondan söz eden bir ilk sayfa hazırlaması yüzünden. Bunu bir gün önce yapabilirdi. Ya da bir gün sonra.

Liberation'da iyi bir yazı çıktığında, ertesi gün o konuya bir daha kimse dönmüyor. Demek ki ağzınızı açıyorsunuz, ama sofradan aç kalkıyorsunuz.

Sinema acıların emanetçisidir. Sanırım güzel bir fikir bu; bu fikri kendime uyguluyorum, ama şunu da ekleyerek: Abartmaman gerek. Aldığım eğitim dolayısıyla acıya karşı belirgin, özel bir eğilimim var herhalde. Çok acı çekmeyi, bir tek fikre, bir tek aşka saplanıp kalmayı abartmamam gerekiyor. Bunları daha bir sorumluluk duygusu içinde, daha katılıkla yapmalıyım.

Görüntünün kendisi bile acıyı korumanın hâlâ tek olanağı olarak kalmalı. Ve bizim elimizde tuttuğumuz, adına görüntü denen şeyi yapma olanağımız -kafamızın içinde ya da bir maddesel/görsel taşıyıcı üzerinde- öyle bir şey olmalı ki, görsel taşıyıcının kendisi de onu yapma olanağımızın bir görüntüsünden başka bir şey olmamalı, yani içinde söz olmamalı.

Sanırım Aziz Paulus, görüntünün kendi bütünlüğüne ancak dirilişte kavuşacağını söylemişti. İsa'nın teknik olarak dirilişinde değil tabii ki; onun ödediği, bir görüntünün bedeliydi, eğer böyle denebilirse. Hepimiz onun soyundan geliyoruz, bunun dine bağlılıkla hiçbir ilişkisi yok ya da müzikseverlik gibi bir dindarlık bu. François, kendi görüntüsünün bedelini ödedi herhalde. Bense, kendi kendime, bu ödemeyi nasıl yapacağımı düşünüyorum. Şöyle diyorum: Şu anda ödediğimi her gün ödeyecek olursam -kahvede yapılan gevezeliğe benzedi ama- geriye ödeyecek çok şey kalmaz.



Eva Darlan, Michel Galabru ve J.-L. Godard *Sağını Kolla*'da.

1

Fransız televizyonunun ikinci kanalı. -ç.n.

2

Deneme çekimlerinden sonra Isabelle Adjani, "çekim koşullarını çok ağır" bulduğunu söyleyerek işi bıraktı. Godard ise AFP'ye, "Adjani'nin kendini yeteri kadar güzel bulmadığını" söylediğini açıkladı.

3

"Seni sevecek olursam, kolla kendini", "Seni sevecek olursam, bu senin sonun olur." --ç.n.

4

Institut des Hautes Etudes en Cinema -Yüksek Sinema Araştırmaları Enstitüsü. -ç.n.

5

Dönemin Maliye Bakanı. -ç.n.

6

Dönemin Planlama Bakanı. -ç.n.

7

Komünist sendika CGTnin başkanı. --ç.n.

8

Köprü, birleştiren. *n.*

9

Alman işgali sırasında işgalcilerle işbirliği yapmış bir yazar. -ç.n.

10

Fransa Kültür Bakanı. -ç.n.

11

SSCB’de basımı yasaklanan yazılan, yapıtları, el yazısı, fotokopi vb. tekniklerle gizlice çoğaltıp yayma. -ç.n.

Siyasi mizah gazetesi. -ç.n.

(Kanıt) Gösterme Sanatı

(1988)

Cahiers: Soigne ta Droite *(Sağını Kolla) filminde metnin özünü oluşturduğunu söylediğiniz kitaplar günümüzün kültürüne ilişkin değil. Daha çok, 20 yıl önce okunan yazılar bunlar...*

Jean-Luc Godard: Gerçekten öyle. Beni o kitaplar doğurdu... l 950-l 960 yıllan arasında çıkan bütün romanları okudum, ama sonuçta, birkaçını okumanız yeterli. O işe yeniden başlamaya niyetim yok. Yaklaşık 30 yıldır yanımda dolaştırdığım bir kitap var. Nasıl oluyor bilmiyorum, başına her oturuşumda beni geri çeviriyor; Fa-ulkner'ın *Abşalom, Abşalom'u.* Geçen gün yeniden elime aldım, bir haftalık tatil boyunca okudum, iyi de başlamıştım, sonra, tatil biter bitmez kitap beni -sanki vahşi bir atmış gibi- sırtından attı. Kendisini okumama karşı çıkmıyordu... ama başka koşullar içinde... Yapmam gereken şey işte bu; onu okumayı kendim için bir çalışma haline getirmeliyim.

“Aileler"

Cahiers: Filmde, Rita Mitsouko çifti sizin eski, birlikte çalışan çift idealinizi temsil ediyor. Truffaut ise bir aile tarafından korunmaya gereksinme duyuyordu ve aradığı aileyi kendisi kurdu: Les Films du Carrosse.

► Alain Bergala ve Serge Toubiana'nın yaptığı söyleşi, *Cahiers du Cinema,* no. 403, Ocak 1988.

Godard: Çocukluğum süresince bana o kadar çok sevgi verdiler ki -hani o, çocukların sevildiği, aile bireylerinin birbirlerine saygı gösterdiği ailelerde olduğu gibi- sonra, diyebilirim ki, artık o tür sevgiye gereksinme duymadım, aldığım sevgiyle dopdoluydum. François için bunun tersi olmuştu; başlangıçta sevgi, tanınma konusunda eksiklik duygusu içindeydi ... Ben tanınıyordum; huysuz ya da hayta olarak, ama bunun yanında belirli yeteneği, yeterliği olan, saçları şöyle, biraz yakışıklı... Yani bunlar bana sevildiğim duygusunu veriyordu, öyle ki daha sonra, Hitchcock ya da

Spielberg tarafından sevilme gereksinmesi içinde olmadım. Şu sırada Truffaut'nun Yazışmaları için bir önsöz yazıyorum: Oradaki bazı mektuplar diğerlerinden daha özlü -Bazin hakkındakiler, örneğin- ama daha başkaları da var ki, onlarda açıkça söylemeden ifade ettiği bazı şeylerden ortaya çıkan şu: Yazması gerek, yazışması gerek, buna gereksinmesi var. Ben, yazışmalardan, sözcüğün 18. yüzyıldaki anlamıyla, nasibimi aldım. Aile size bir oyun gösteriyordu, daha sonra, elinizdeki kartlarla başınızın çaresine bakmak size düşüyordu, ama verilen altın halkalarla şunu yapabilirdiniz... ateş atıyla bunu yapabilirdiniz... Herkesin elinde Altın Post'un, Ariadne ipinin bir ucu vardı. Daha sonra bunlardan istediğiniz gibi yararlanabilirdiniz, ama anneler babalar, anneanneler dedeler vermişti bunları size ve herkese de veriyorlardı. Bir yeğenim var, yükseköğrenim gördü, şimdi şef, ne şefi bilmiyorum, adı Jeröme Monod; ona da bana davrandıkları gibi davrandılar; en iyi onunla anlaşıyordum o zamanlar... François'ya bunu vermediler. O da sonunda Yeni Dalga'yı bile herkese "tanıttı", onu kurdu... sonra, ölümüyle birlikte Yeni Dalga da yok oldu...

Cahiers: İyi ama, sinemada bir kez olsun Öteki'nin de var olmasına gereksinme duymadınız mı?

Godard: Tabii ki duydum... ben de herkes gibiyim... Paris'e gittiğim zaman, insanlar benim orada bulunduğumun pek farkında olmuyor, beni artık kaale almıyorlar; eskiler bunun dışında, bir kuruluşu yaşatmak zorunda kalmış olanlar, ister sinematek olsun, ister başka şey. Bunların dışındakiler, bana göre, sinemayı seviyorlar, ama sinemanın onları sevdiğini pek söyleyemem. Bugün Autant-Lara ile Cimino arasında bir seçim yapmam gerekseydi, duraksa-maksızın Autant-Lara'yı seçerdim... Zaten Autant-Lara ile bir görüşme yapabilmek çok hoşuma giderdi; yaptığı filmlerin pek azını sevdim, ama içlerinde fena olmayanlar da var; *Regates de San Francisco'yu* (San Francisco Kürek Yarışları) hatırlıyorum; o filme, François, ben ve başka bir-iki kişi dışında herkes "Öö!" demişti; sonra, büyük başarı kazanan La *Traversee de Paris* (Paris Yolculuğu)... O filmi televizyonda bir daha gördüm, bana göre içinde büyük hınzırlıklar var. Bir sahnesinde Jean Gabin, "Pis yoksullar!" der, bunu bugün yapmaya hiç kimse cesaret edemez. O filmi Kurtu-luş'tan 15-20 yıl sonra yaptığı doğru, daha o zamandan *Canard Enchaîne** haline gelmişti, ama yine de...

Cahiers: Pialat'da biraz bulunan o duygu, kendinden nefret etme... •

Godard: Evet, ama Pialat giderek kendini daha az frenler duruma geliyor... Bernanos'un kitabını çok çok seviyordum, filmi de o yüzden gidip gördüm, nefretimi kusmaya hazırlanıyordum; tersine, onu yüz ağartıcı buldum. Sinema grup halinde yapılmalı, ama artık grup falan kalmadı; televizyon onu darmadağın etti. Tek tek kişiler var, ama konu perdelenmiş durumda. İnsanlar konu ile öyküyü birbirine karıştırıyor; zaten öyküler de rasgele; sevdiğimiz Amerikan filmlerinde öykülerin bir üslubu vardı; bu da öykülerin içinde konular bulunmasını sağlıyordu. Bugün öykü yok, yalnızca konu var, insanlar kayıp. Sinema, televizyonda çok tutuluyor: O kutunun içinde gizemli bir şey var herhalde; bunu, Sinema Tarihi üzerine yazdığım denemede işleyeceğim.

Cahiers: Auteur *politikası uzun vadede zararlı oldu, her şeyi birbirine karıştırdı.*

Godard: Evet, tamamen öyle, Hitchcock'un kendini *auteur* saymadığı ölçüde; bunu ona söylediler, aldırmadı, üstelik kendi kendini biraz tanıyordu, tanınmış olmaktan hoşlanıyordu, Jerry Lewis de öyle ... O iş Scorsese'e çok yaradı: Orta yetenekte bir sinemacıdır ama dâhi sayılıyor, ne iyi... Cassavetes ve Clint Eastwood ise başka. *Auteur* etiketi bütün bu kişilere çok yaradı. Fransızlar Amerikalılara her zaman bir şeylerini çaldırdılar, bu konuda da aynı şey oldu. Aslında her zaman birtakım insanların oluşturdukları gruplar söz konusu; Amerika'yı iyi tanımıyoruz, Spielberg'in ve daha başka iki-üç kişinin çevresinde gruplar olduğu unutuluyor, buysa ortaya söz konusu durumu çıkarıyor. Bu arada, bugün birçok genç, film yapabileceklerini düşünüyor, oysa bu zor bir şey, pahalıya mal oluyor. Ama insanların kafasında, hiçbir zahmete katlanmadan bir şeyler yapabilecekleri düşüncesi var. İnsan hiçbir şey yapmadığı halde, "Bir film yaptım,” diyebilir. Filmi yapan kameradır, teknisyenlerdir, laboratuvardır. O işin güven verici, zafer duygusunu tattıran bir yanı vardır... Oyuncular için de aynı şey söz konusu; vaktiyle, Ma-rilyn gibi bir genç kız, Hollywood'a gittiğinde, Batı'yı fethetmiş oluyordu... Orada bir yer var, kutsal bir yer, belki başarırım... Bugün Paris'e kapağı atan ve "Sinema alanında başarı kazanacağım," diyen bir insan için -Lambert gibi- aynı şey

söz konusu değil. Zaten daha sonra bunun ne kadar hızlı değer yitirdiği görülüyor...

Yeni Şeyleri Filme Almak

Cahiers: Sağını Kolla'da *şimdiye kadar hiçfilme almadığınız bazı şeyleri çekerken, bu yeniliklerin keyfini çıkarıyorsunuz: Golf oyu-nunufilme alırken eğlendiğiniz izlenimini veriyorsunuz...*

Godard: Tabii. Herhalde yeni bir alana açılmaktan ileri geliyordu ve bu da, çekim sırasında araştırma gerekmiş olsa bile, kendini hissettiriyordu. Golf oyuncusu rolünü Bemard Blier'nin oynamasını istemiştim, kabul etmedi; "Bir Godard filminde kıytırık bir rol oynamak istemem. Sizin filminizde oynayacaksam, büyük bir rol üstlenmeliyim," dedi. Onu, "Bu filmde sadece büyük roller var. Ama oynayacağınız rolü siz kendiniz seçiyorsanız..." diye cevapladım. Golfte, oyun alanında bile, yürüyüşte bir şeyler olması gerektiğini düşünüyorum... Ama işin can sıkan yanı, bu sporun hep De-auville ya da benzeri yerlerde yapılması. Vaktiyle herkes gibi ben de tenise başlamıştım; topu önce duvara atmayı öğrenmiştim... Golf böyle oynanmıyor, belli bir becerinin önceden kazanılmış olması gerekiyor. Bu görüş açısından, "tenisin demokratikleşmesi" dedikleri şey hiç de fena değil; ben başladığımda, doktor ya da avukat çocuklarının yaptığı bir spordu; futbol daha aşağı görülüyordu. Ben ikisini de yapıyordum; bunun nedeni, insanların bu konuda aynı şekilde düşünmedikleri küçük bir kentten gelmemdi.

Cahiers: Uçak sahnelerini sizin filmlerinizde sistemli şekilde ele alınan birprogram olarak (bilet alma, uçağa binme, kalkış, yemek yeme, vb.) yeni yeni görüyoruz.

Godard: Jerry Lewis'in *Smorgasbord* filmindeki uçak sekanslarını çok sevmiştim. Orada, yol kat etme, yolculuk fikri var ki bu da insanların kendilerini tanımalarını sağlıyor. Pikaresk romanlarda olduğu gibi ya da büyük bir örnek vermek istersek, *Don Kişot'ta* olduğu gibi. Üstelik uçak benim yakından tanıdığım bir araç, her on beş günde bir uçağa binerim.

En çok sevdiğim şey, havada olmak. İnsanın uzaydan geldiğini ileri süren birçok kuram var; bu yarı dinsel, yarı bilimsel düşünceye ben birazcık

inanıyortım... Dünyalılarla bir arada olmak bana rahatsızlık verdiğine göre, ben herhalde E.T.'lerdenim. Bunu Anne-Marie Mieville'e söylediğimde, gerçek bir E.T. olduğuma inanmıyor; beni, başka birçok benzerim gibi, dünya üzerine casus ya da kurgusal bir yaratık olarak bırakılmış ve keşfedilmesi gereken bir E.T. gibi kabul etmiyor. İşte bunun için bu dünya üzerinde yaşamamız gerekiyor, aslında başka bir yerden geldiğimiz için. Benim Ay'da gezdiğim söyleniyor hep, mademki öyle... Van Vogt'un bilimkurgu romanlarını çok seviyorum; düşünce ürünü romanlar bunlar, genel olarak oldukça doğru şeyler. Gerçekten de yeryüzündeki yaşamı seyrediyoruz ve bunun bir parçasıyız da. Üstelik, her zaman ne yaptığımı pek bilmediğim hissini taşıyorum.

Uzaylı ve Benzeri

Cahiers: Siz uzaylıysanız, Villeret'nin katıksız bir dünyalı olması gerekiyor...

Godard: Evet, katıksız bir dünyalıydı, aynı zamanda da filmin başoyuncusu; ama filmi pek benimsemedi. Bütün öteki oyuncular, vermeyi vaat ettikleri şeyin en azını ya da en çoğunu, ama en iyisini verdiler. Mitsouko'larla bir ara anlaşmazlık çıktı ama bunun önemi yok, kendi aralarında ellerinden geleni yaptılar, müziğe de bir itirazları olmadı. Benim, Villeret'den istediğim, bana, tiyatro sahnesinde yalnızken verdiği oyunu vermesiydi, anlaşmamız böyleydi, ama o, orada çıkardığı oyunu perdeye taşımak istemedi; fiziksel olarak huzursuzdu, fiziksel performansını perdeye aktarmak istemiyordu. Diyelim ki belirli bir profesyonel dürüstlüğe sahipti, ama daha önce ne vardı, daha sonra ne olacak, bunları izlemiyordu, görmüyordu, ya da düşünmek istemiyordu. Ona, "Bak, bana dört ayrı yürüyüş şekli öner," diyordum. Hokkabaz gibi; onu bir hokkabazı yönlendirir gibi yönlendiriyordum, çünkü hokkabazlığı beceriyordu. O ise bana, "Senin istediğin hangisi?" diyordu. Ama bu tutumunun nedeni, çevirdiği öteki filmlerdi, tiyatrodaki hareketlerini burada yinelememesinden, aynı şekilde hareket etmemesinden ileri geliyordu; Zouc gibi bütünüyle değişmek pahasına olsa bile. Zouc da bir bakıma bir çıkmaza girdi, ama kendini değiştirmeye çalışıyor, Rufus da öyle... Villeret, sahnede birçok şeyi yapabilecek ustalıkta, ama bu filmde şaşırıp kaldı; bir

şeylerin araştırılmakta olduğunu anlar gibi oldu, ama o araştırmaya katılmadı, sadece kendi açısından bile yapmadı bunu.

Cahiers: Oysa kendi açısından yaptığı şey, "yerçekimine karşı durmaya çalışması" beni çok etkiledi. Çok iyi, çok heyecan verici buldum o sahneyi.

Godard: Evet, ama ne zahmetle! Trouville'deki sekansı üç kez yeniden çektik. Benim filmlerimde aksayan bir şey varsa, genellikle çerçeveleme ya da resim düzeyinde hemen göze batar; bir aksaklık vardır... Sonra, planda tutarlılık olmadığının sonuçta farkına varırsın.

Cahiers: Peki oyuncular, onlar da bunu görürler mi? Günlük çekimleri izlemeye gelirler mi?

Godard: Gelmezler.

Cahiers: Gelecek olsalardı, çekimleri onlara izletir miydiniz?

Godard: Benim onlardan istediğim de zaten bu! Onlara: "İçinizden gelmiyorsa, kendinizi zorlamayın, ama üzerinde düşünün!" diyorum. Ama düşünmek istemiyorlar, dağarcıkları bu zayıflık üzerinde kafa patlatacak kadar dolu değil.

Cahiers: Öyleyse, yeniden planlar çekmeye gittiğinizde önceki çekimleri sizden başka kimse görmemiş oluyor.

Godard: O iş mekanik şekilde olup bitiyor. Geriye dönü>«^m: böylelikle, vura vura sonunda demir biraz yumuşuyor. S^onra. lamam, en azını elde ettim," diyorum. Rufus zorlandı. ama el^^^ gelenin ya da içinde olanın en iyisini vermeye çalıştığı görülüyordu. Ona, "Bana üç ayrı gülüş göster," diyordum, birini seçmem için üç ayrı şekilde gülüyordu.

Cahiers: İyi ama belki de korkuyorlardır; ille de cömert davranmadıkları anlamına gelmez bu, öyle değil mi?

Godard: Madem öyle, Villeret de içindeki korkuyu dışarı vursun, bunu düşünsün! Benim ondan istediğim işte buydu, oynaması gereken rol buydu: İçindeki korkuyu dışarı vurmak. Ama gördüm ki, her şeyi benim vermem

gerekiyordu, bir konuşma içindeki bütün diyalogları benim sufle etmem, tenis oynadığımızı düşünürsek, bütün topları benim atmam, benim karşılamam gerekiyordu, onun yaptığı şeyse bekleyip durmaktı... Trapez yapmış olsaydık, her defasında yeri boylayan ben olacaktım; beni havada hiç yakalayamayacaktı... Filmde bu hissediliyor, entelektüel havanın en fazla verildiği sahnelerde... Oyuncular kendilerini çok kısıtlıyorlar, gereğinden çok... Onlara, "Gidip bir Harry Langdon filmi görmelisiniz," diyorsunuz, bu onları ilgilendirmiyor, ya da "Peki, olur," diyenler, gördüklerinden kendilerine bir şey çıkaramıyorlar, kültürel bir aldatmaca haline geliyor bu. Ama bu filmde, Beckett'e daha bir yakınlık söz konusuydu. Beckett'in oyunlarında genellikle cılız insanlar oynar; ben kendi kendime, "Biri cılız, biri de şişko olacak," demiştim. Hem zaten filmde, Villeret'nin deniz kıyısındaki evde görüldüğü sahnede kasetten duyulan, Beckett'in cümleleridir.

"Ev" ve Dünya

Cahiers: Bugün sinemada yapılan kaba güldürüler, tiyatroda yapılanlara kıyasla daha tatsız; bu neden böyle?

Godard: Gerçekten öyle; tiyatroda zaman zaman aile, mekân, ev vardır. Sinemadaysa bu yok, salyangoz gibisiniz, kendinize ev kurmanız gerekir, üstelik kurduğunuz bu evi göremezsiniz, onu sürekli kurmanız gerekir. Sinemada yine de, işin bir bakıma çingenelik yanı vardır... Tiyatrodaysa, izlemeye gidenler için olduğu kadar, oyuncular için de ev hep aynı evdir, "fuaye"dir. Üstelik belki de orada başarı olanağı vardır: Metin elinize verilir, önceden bilirsiniz metni... Sonra, etiyle kemiğiyle seyircilerle doğrudan ilişki içindesiniz, bu da tiyatroyu politikaya daha çok yaklaştırıyor; zaten tiyatroyu politikaya yakın kılan bir şeyler var, sinema ise bunun dışında kalıyor. Aralarında bağlantı kurmaya çalışıyorlar, işin şan, şöhret yanını ileri sürüyorlar, ama yine de bir bağdan söz edilemez. Tehlikelidir tiyatro, eğer iyi yapılırsa her şeyi gözler önüne serer. Sinemada öğeler arasında kurulan bağlantı zayıftır: Sinemayı oluşturan ekip futbol takımına benzer, sahaya her çıkışında ille de iyi oynayacak demek değildir.

Cahiers: Sağlam bir tabanı olmadığı halde, bünyesine uluslararası öğeleri aldığı için mi?

Godard: Evet, oyunun oynanacağı sağlam bir temel yok. .. Fontainebleau'daki basit bir mikrofoncu bile sinemada "uluslararası" bir kişidir. Zaman zaman kibar insanlara, işinin ehli kimselere rastlanıyor, ama bunlar ender görülüyor. İnsanlar her şeyden önce sinemadan yararlanmayı, diğer alanlara oranla orada çok yüksek olan ücretlerden yararlanmayı düşünüyor. Ama uyuşma sağlandığı zaman, Rousselot, Cavalier ile beyaz bir duvarı Ripolin'le boyayıp sonra ikisi birlikte "Manet yapıyoruz," dedikleri zaman, eh işte o zaman işler yürüyor! .. Ve seyirci de bunun farkına varıyor, onun da böyle bir anlaşmayı hissetmeye gereksinmesi var. Üstelik, ara sıra aksayan bir hareket söz konusuysa, sorun olmuyor... Ama sinema her zaman ikili ya da üçlü yapılır, ancak böyle yapılabilir; başka türlü yapılanı enderdir, ayrıca, neden bu işi yapmanın seksen türlüsü olsun, anlamıyorum: Sinemanın o koşullarda ortaya çıkmış en büyük, ayrıca en iyi filmlerinde gerçek Manet vardı. ..

Cahiers: Bresson, Tati örneğin, onların da yalnız kalmış olduklarını düşünmüyor musunuz?

Godard: Tabii, hem de çok, Straub gibi, benim gibi... Bir ara Bresson çok yalnızdı, bu yalnızlığı kendisi de korumak istemesine karşın yalnızdı. Yalnızlığın bir türü var ki zorunlu. Rossellini de yalnızdı. Yalnızlığın çok aşırı olmaması gerek, yoksa kusur haline geliyor... Ben uzun süredir kapasitemin %20'si ya da %30'uyla çalışı-yormuşum gibi hissediyorum kendimi ve sinemada bu hep böyle. Madem öyle, içinde fazlaca mizah bulunan, ciddilikten biraz uzak işler çıkarıp daha az yalnız kalmaya çalışalım bari... Sonra, özellikle filmden az söz ediliyor; insanların "filmden söz etmek" dedikleri şey, benim söylediğim şey değil. Freud birçok şey buldu, ama insanlar kendi aralarında konuşurlarken birbirlerine eskiden olduğundan daha fazla bir şey söylemiyorlar, belki de daha az... Vigo'nun film yaptığı günlerde film yapmak bugün birinin film yapmasından daha kolay değildi; Gaumont ona da aynı güçlükleri çıkarırdı, Coli-sde'deki insanlar da aynı güçlükleri çıkarırlar...

Cahiers: Oysa, Rohmer kendine genç bir kadın oyuncu seçiyor, onu altı ay boyunca her gün görüyor, sonra filmini yapıyor, ama hiç olmazsa gerçek bir çalışma arkadaşı edinmiş oluyor.

Godard: Tamam, o kendine bir çalışma arkadaşlığı sistemi bulmuş; karşısındakiler bunu kabul ederlerse ediyorlar... Benim artık var olmamasına üzüldüğüm şeyse, savaş sonrası Amerikan sineması döneminin sonunda, sinemanın içinde bulunduğu o hareket. Ben, her şeyi filme almaya çalışıyorum; biri kalkıp da bana, *"Sağını Kolla* 'yı Annaud'nun çekmesini isteyeceğiz, siz de *L'Ours* (Ayı) filmini yapacaksınız, çünkü siz hayvanları ondan daha çok seviyorsunuz," dese örneğin, buna hiç karşı çıkmazdım. Ama benim yapacağım film *Ayı* olmazdı, daha çok *Timsah ve Kanguru* olurdu, *Ayı* kadar ilginç olmayan hayvanlar; ben kendimi çok farklı şeyler yapmaya fazlasıyla yetenekli görüyorum. Sinirimi bozan şey, Rohmer gibi belirli bir alana tıkılıp kalmak: *Le Genou de Claire'i* (Claire'in Dizi) gördüğümde sevdim ve onu savunmayahazırım-aslında iyi bulduğum tek filmi La *Collectionneuse* (Koleksiyoncu Kız), daha sonra da *Le Rayon Vert* (Yeşil Işın), o filmi farklı buluyorum- ama bütün ötekiler, hepsi birbirinin aynı. Sonuçta, Anouilh'u çok seviyorum, ama oyunlarından üçünü gördükten sonra --0nlan gençliğimde görmüştüm- artık Champs-Elysdes stüdyolarına gitmiyorum. Oysa seyirciler bunun tam tersini yapıyor... Ben, insanın yapmayı bilmediği şeyleri yapması gerektiğini düşünüyorum, çünkü yapmasını bildiğimiz şeyleri zaten yapabiliriz! (*Gülüşmeler*)

Sinemaya Gelmek

Cahiers: Pialat, Yeni Dalga yönetmenlerinin başlangıçta hep birlikte, sonrasındaysa teker teker, kendilerini sistemler içine kapatmalarını sert şekilde eleştiriyor. Aslında sizlerin büyük konulara el atmaya cesaret edemediğinizi söylüyor.

Godard: Bu hem doğru hem de yanlış. Jean Valere'in ve Moli-naro'nun yaptıkları için doğru, ama Mocky'nin ilk yaptığı filmlere, Melville'in ilk filmlerine bakın... Geçen gün, *Bob le Flambeur'ü* (Söğüşçü Bob) yeniden seyrettim; olağanüstü, üstelik o dönemde bir yenilikti. Oshima'nın şu *Contes cruels de la jeunesse* (Gençliğin Korkunç Masalları) filmini de gördüm, çok şey araklandı bu filmden, ben görmemiştim. O dönemin Japon filmlerinin yanında, dünyayı tersinden gösteren bir film! Bizim filmlerimizde, *Design for Living'den* ya da herhangi bir Lubitsch filmindekinden daha fazla yatak ve oda sahnesi olduğu söylenemez. Kendimize bir değişmez saptadık, başkalarının üzerinde durmadığı bir

duyguydu bu, *auteur* kavramı kendine eksen olarak bunu aldı, ama bu tutumun kaynağında yazarlar ve müzisyenler vardı; Mozart örneğin, şunu minör tonunda, bunu ise majör tonunda yazar. Pialat ise başka bir ortamdan geliyordu, onun hep bir sorunu oldu. Aynı zamanda hem Rock-feller, hem de Vigo olmak istedi. İnsanların kendisine acımasını, "Zavallı Rockfeller" demesini istedi, ”Zavallı Vigo” dedikleri gibi ve her ikisinin de Cannes ödülü kazanmasını, sonra da kalkıp, "Hangi salaklar verdi o ödülü bana?" diyebilmeyi istedi *(gülüşmeler).* François, kendi çocukluğunu filme almayı düşündü. Pialat ise çocukları 1914 Savaşı sırasındaki giysileriyle filme almak istiyordu. Belirli bir görüş açısından geleneksel bir yönetmen, Carne'nin mirasçısıdır; Duvivier'nin en iyi yanları vardır onda.

Yeni Dalga, bizim üstlendiğimiz eleştirel işlev dolayısıyla tek olarak kaldı, bu da bize yığınları, ünü getirdi. Almanlar böyle bir harekete sahip olamadılar, Coppola'nın da, Rossellini'nin de arkasında böyle bir hareket yoktu. Yeni Dalga, Sinematek'ten doğdu; ressamların -sanat tarihinde artık çok klasikleşmiş biçimiyle- büyük Usta'lann atölyelerinden çıktığı gibi. Ayrıca, sinema oradan gelmiyordu; Renoir bunun dışında kalır, çünkü o, babasının oğluydu, ama hepsi o kadar. Biz, büyük Usta'nın atölyesinde "öğrendik" bu sanatı, Sinematek'ti bu usta, sonra oradan ayrıldık... Onun için bize karşı hep kıskançlık duyuldu, onlara, "Biz sinemanın içinden geliyoruz," diyorduk...

Cahiers: Jupiter’in uyluğundan!..

Godard: Onlar bunu öyle anlıyorlardı. Anne-Marie'nin bile sinemaya geldiği yer farklıdır. *Kral* Lear'daki, üzerinde lamba bulunan şu ayakkabı sandığı; Anne-Marie onu sekiz yaşındayken oturup yapmıştı... Ben çocukluğumda sinemanın ne olduğunu bilmiyordum! Savaş sırasında *Mowgli'yi, Pamuk Prenses'i* gördüm, ondan sonra sinema ilgimi çekmeye başladı. Anne-Marie'nin annesi ise, Jeff Chandler'ın oynadığı westem'ler dışında, onun sinemaya gitmesine izin vermiyordu (İsviçre'de terbiye kuralları çok sıkıydı), görebildikleri sadece bu filmlerdi. Erkek ve at seyretmekten bıkmıştı, ama içinde sinemaya gitme isteği, perdeye yansıyan şeyi görme isteği vardı. Onun için de kendisine, üzerinde lamba bulunan o ayakkabı sandığını yapmıştı; oradan, aile fotoğraflarının negatiflerini yansıtıyordu... Ona, "Mademki kendi sinema salonunu kendin yapmışsın,

sen sinemaya benden çok daha uzaklardan, dürüstçe, kentli olarak, normal yoldan gelmişsin. Ben, sinema üniversitesinden, Sinematek'ten geldim," dedim. Bu da gösteriyor ki benim böyle insanlara söylediğim şey, "Sen sinemadan gelmiyorsun," değil, "Sen, benden daha önce gelmişsin." Ben sinemaya günün birinde rastlantı sonucu girdim, insanların sirke girdiği gibi...

Cahiers: Peki, sinemadan gelme konusunda madalyonun öbür yüzü de var mı?

Godard: Bu konu her ne kadar Pialat karşısında beni bıyık altından güldürse de, iş yalnızlığa gelince, değişen bir şey yok... Bizim sinemaya başladığımız dönemdeki sinemacılar, sinema ortamının içinden geliyorlardı; ben sinema yapmaya kalktığımdaysa, çevremde bulduğum tek kişi annem oldu; yazıştığı bir çocukluk arkadaşı vardı, Doniol-Valcroze'un annesiydi bu kişi. Benim için bu konudaki tek olanak, bir tavsiye mektubuyla Doniol-Valcroze'a takdim edilmemdi. Bu mektuplardan ara sıra ben de alınm, "Efendim, oğlum sinemayla ilgileniyor, kendisi için bir şeyler yapabilir miydiniz acaba?" Benim için sinemaya adım atmak, La Revue du *Cinema'da* yazı yazmaktı. Böyle olunca, Doniol-Valcroze da bana, "Bana yazı gönderin," dedi. Cahiers'dekilerle daha sonra bir araya geldik... Rohmer, bir sinema kulübü kurdu; onun 1952 ya da 53'te Kröyçer *Sonat'ı* sessiz olarak çektiğini, filmdeki rolü de kendisinin oynadığını unutmamak gerek. O dönemde Fransız sineması ne yapıyordu? Bundan dolayı, Pialat ile atıştığımda -çünkü beni sinirlendiriyor- biraz yukarıdan bakan bir tavır takınıp, "Evet, biz oradan geliyoruz, bayım, siz değil..." deme hakkını kendimde görüyorum. Bana darılmasını da göze alıyorum, hepsi bu. Ama aslında biz-lerde bir üstünlük duygusu var ki iyi bir şey değil; bu da şundan ileri geliyor: Savaş veren bizdik, o değil... Bundan sonra, filmden filme farklılıklar vardır. *Söğüşçü* Bob'u yeniden seyrettiğimde, Orfe' ye benzediğini fark ettim; daha sonra nasıl olup da Dermit ile Les Enfants Terribles'i (Müthiş Çocuklar) yapabilmiş olduğu hiç aklıma gelmemişti... *Söğüşçü* Bob'da oynayan oyuncuya bugün dikkat edilecek olursa, onun fiziksel açıdan, bir başka dünyadaki Edouard Dermit olduğu görülür. *Müthiş* Çocuk/ar'daki oyuncuların bütünüyle yapmacıklı ses tonları bile.

İnsanları hep rahatsız etmiş olan bir şey var; Yeni Dalga -'Yeni Dalga" dediğim zaman, söz konusu ettiğim iki ya da üç kişidir, daha fazlası değil- düşünmeyi hiçbir zaman bir kenara itmedi, ve de düşünceden hareket etmeyi. İnsanlar önce, "Sinemada düşünmemek gerekir," derler, sonra, "Ben neden düşünmeyecekmişim, mademki sen düşünüyorsun?" derler. Ben de onlara, "İyi ama sen düşünmesini bilmiyorsun, oysa ben biliyorum. Belki bir sekans yapmayı biliyorsun, ama düşünmeyi bilmiyorsun," derim. Sekanslardan başka bir şey ortaya koymadan sinema yapılabilir mi? Hitch-cock en büyük sinema teknisyeniydi; bir defasında denedi, böyle bir film yaptı. Bir sekanslar bütünü; bu daha da karmaşık bir şey. Bazı filmler işin içinden daha iyi çıkıyor, bazı Amerikan filmleri, zaman zaman; kuşku yok ki bu daha karmaşık, daha zor bir şey. Biyolojide, amino asitlerin oluşturduğu sekans binlerce şeyi içerir. Ben bir bakıma, sekans çekmesini bilmiyorum ve her zaman zayıf bir yanım oldu, ki bu zayıflık, elli dakika sonunda genellikle bütün filmlerde görülüyor; İtalyanlar işin içinden daha pragmatik bir yoldan sıyrıldılar, filme ara koyuyorlar.

Bir Planı Tutturmak

Cahiers: Ama sizde hiç olmazsa, her zaman birplanın kendi içinde tutarlı olması gerektiği düşüncesi var olageldi...

Godard: Yetkinliğe ulaştığım söylenemez, ama bana göre, bir planın başka bir plan yanında tutunabilmesi için kendi içinde tutarlı olması gerekir. Bir devle bir cüceyi yan yana getirirsen, dev şöyle yapar *(Godard ayağa kalkar),* cüce de yerlerde sürünürse, "Bu ufaklığın nesi var?" diye sorarsın. Ben genellikle fotoğraflarla ve çerçevelemeyle bunun farkına varıyorum. Işık gelmiyor, çünkü nereye düşeceğini bilmiyor ve kamera, konulması gereken yere konulmamış oluyor ya da oyuncu ışığı almak için yapması gereken şeyi yapmıyor...

Cahiers: Bu tutarlılık düşüncesi, televizyon yüzünden kısmen kaybolup gitmedi mi?

Godard: Televizyon başka türde bir tutarlılık yarattı! Beşinci Kanal'ın başlangıçtaki başarısızlığı ki bu uzun vadede yoluna girecek - bundan ileri geliyor herhalde; fotoğraflar bakımından öteki üç kanaldaki tutarlılık yok. Ötekiler gibi, parlak kâğıda iyi basılmış bir pomo dergi değil. Onun için de

seyirciler, iki pomo dergiden, Beşinci Kanal yerine TF I 'i seçiyor. Collaro'nun şov programları parlak olmayan bir ışıkla aydınlatılıyor -o korkunç, televizyon tarzı ışıklandırma- çünkü özel sektörde hazırlanıyor ve özel sektör ise o işi henüz beceremiyor. Haber bülteni ise, tavanlarıyla ve bütün öteki havaleli donanımıyla pek oturmuş değil; kurmuşlar, ama mekanik olarak ve eminim tam sabit değil; resimlerde biraz kararma, kirlenme olduğu hissedilince program, pek netliği olmayan bir pomo filme dönüşüyor.

Pialat'nın canını sıkan, sinema sanatının temsilcisi olarak değil de, yalnızca sinemacı kabul edilmesi olmalı. Bu durum Spielberg' in canını sıkmıyor, ama onunkini sıkıyor. Eminim ki Fra Angelico ya da Giotto, "Evet, ama resim..." dememişlerdir. Ama Delacroix' dan başlayarak, "Resim" diyorlar; ressam, kendisini resim sanatının temsilcisi olarak görüyor, bu dünyanın dışından geldiğini, ressam haline dönüşmüş resim olduğunu düşünüyor.

Cahiers: Ve resim sanatını "kurtarıyor"...

Godard: Manet, bu duygular içindeydi, Renoir değil, çünkü o çok açık; Nicholas de Stael'de, Matisse'de, Braque'da bu duygu vardı, Bresson'da hep oldu. Bende de bütünüyle var. Herhangi biriyle konuşmaya başladığımda önce, kendimi daha genç hissediyorum. Yaşlandığım halde, aşağı yukarı hep aynı yaştaymışım gibi geliyor bana, ve kendimi her zaman öteki insanlardan daha genç hissediyorum; kendi kendime de, "Nasıl oluyor da bütün bu modası geçmiş şeyleri sevebiliyorlar? Bütün o travelling'leri, dolly hareketlerini neden seviyorlar?" diyorum. Gaumont'a gittiğimde, içlerinde en yaşlı olan benim; ama kendimi hep, ünlü ve zengin birinin yanına çıkıp ondan bir şeyler dilenen küçük bir çocuk gibi hissediyorum. Oysa onlara söylemem gereken şey şu: "Evet, sizler benim kişiliğimde sinemaya şunu borçlusunuz... Borçlu olduğunuz kimse ben değilim, sinemanın kendisi."

Paylaşma Sanatı

Cahiers: Peki, sinemada insanların artık bir şeyleri paylaşmak istememelerini neye bağlıyorsunuz?

Godard: Sanatsal işlevin daha önemsiz hale gelmesine; bir şeyleri paylaşan insanlar golfçüler ya da teknik adamlar. Ben işin teknik yönünü severim, zaman zaman onların konuşmalarına katılıyorum, ama bütün gün, bütün hafta, bütün yıl değil. Video modellerinden, film yapımından söz edebilirim, ama her zaman değil. Onlar, ara vermeksizin bunları konuşup dururlar, ama bir an gelir, konuştukları şeyin kendilerini ilgilendirmediğini hissedersin. Sana videodan söz ederler ama ellerine alıp bir kez olsun aygıtın tozunu silmezler... Demek ki farklı olan bir şeyler var, işin zanaatçılık aşaması söz konusu değil artık. Büyük birimler aşamasına gelinmiş; elektronik baskı devrelerine bakıyorsun, Sarcelles'in, Los Angeles'ın havadan alınmış fotoğraflarını, kentleri andırıyor... Kızılderili kö-

yünü anımsatan bir baskı devresi görmemişsinizdir hiç... Öylesi de olabilirdi oysa. Hep küpler üstüne basılmış, küpler arasında kablolar bulunan basılı devre örneklerinden başka türlü yapılmış devreler de olabilmeli. İnsanı büyük bir sıkıntı basıyor ve bugün, kaydırma yapan bir kamerayı iten bir işçinin, yaptığı bu işten, vaktiyle Ophuls için çalışan bir işçi kadar zevk aldığını sanmıyorum. Ama iki-üç bin yıllık bir zaman perspektifi içinden bakacak olursak... sanat dediğimiz şey nedir? Sanatsal işlev Ortaçağ'dan biraz sonra doğdu, artık ortadan kalkmakta, devrini tamamladı. Şimdi, daha çok teknolojik işlev söz konusu, Sanat'a düşman gözüyle bakılıyor, çünkü size, insanlarla bir şeyleri paylaşma olanağı sağlayan şey o; teknolojide böyle bir şey söz konusu değil: Hemen uygulamaya geçiyorsunuz, yani bir karar alıyorsunuz, yani iktidar sahibi olma isteği belirtiyorsunuz. Üstün gelen, Ay'a gitme kararını en çabuk veren oluyor, öteki de o zaman: "Ay'a mı gitmek istiyor, tamam, gitsin, yalnız, bedelini de tıkır tıkır ödesin, çünkü kullanacağı mikro devreleri yapan benim," diyor *(gülüşmeler).*


Jacques Villeret ve François Périer *Sağını Kolla*'da.

Jacques Villeret ve François Perier Sağını Kol/a'da.

Sanatın o, "paylaşmak, birlikte göstermek"ten başka bir şey olmayan işlevi artık hiç kalmadı. Zanaatçı olsun, sanatçı olsun yok olup gidiyor. "Bırakın bizi, bizi yatıştıran acımızla baş başa bırakın," sözünde, bu duruma karşı öfke var biraz. Filme oyuncu olarak katılma isteğim de bundan kaynaklandı. Kendi kendime, "Kameranın önüne geçersem, hiç olmazsa biraz eğlenirler," dedim. Şapkamı kaldırdığımda, hiç olmazsa Caroline eğleniyordu. Yoksa, yüzü hep asıktı. *Auteur* öyle bir durum yarattı ki yönetmen iki saniye düşünecek olsa -ve insanın hem gülüp hem de düşündüğü ender olur- onlar kendilerinin surat asmaları gerektiğini düşünüyorlar...

Kenarın Merkezi

Sinemanın ortaya çıkmasıyla çok garip bir düşünce de var oldu. Edebiyat, ulaşımın ve iletişimin yardımıyla giderek daha çok yaygınlaşmaya başladığında, keşişlere, prenslere, okumayı bilenlere özgü bir şey olmaktan çıktığında... Eugene Sue ortaya çıktı, ama, "Eugene Sue var, sonra Rimbaud acı çekti," demiyor kimse. Şu söylenebilir: "Theophile Gautier'yi okuyanlar, Eugene Sue'yü okuyanlardan daha az", ama "Bu kötü" demiyorlardı. Tersine, hatta edebiyatı ikiye ayırıyorlardı: "halk" edebiyatı ve "yüksek edebiyat". Sinema ortaya çıktığında, şöyle tuhaf bir şey

söylediler: "Çok sayıda kişinin ilgisini çeken şey iyidir, az sayıda insanın ilgisini çeken şey kötüdür." Sinema alanında, iki gözü, iki kulağı olan herkesin hemen edinilmiş bir düşüncesi vardır. Postacı sana, "Resnais'nin yaptıkları film değil, sinema başka şeydir," diyebilir. Buna karşılık, ona Bela Bartok ve Madonna desen, "Ben Madonna'yı daha çok seviyorum," diyecektir; "Bartok'un yaptığı şey müzik değil," demeyecektir; söyleyeceği şey, "O konu benim ilgi alanıma girmez," olacaktır; oysa sinema söz konusu olduğunda, "Bu benim içine girmek istemediğim bir alan, aslında alan bile değil," der.

Yeni Dalga'mn söylediği ise "Hayır, bu da başka alanlar gibi bir alandır," oldu. Beckett neyse, Vigo da odur. Eğer Vigo ile ilgilenen on seyirci varsa, onun o on seyircisiyle uyum içinde yaşamını sürdürebilmesi için gerekli olan şey yapılmalıdır. Ben bu düşünceye sözlerimle olsun, davranışlarımla olsun hep sadık kaldım.

Cahiers: Empedokles'in *sinema olmadığını ileri süren eleştirmenler hâlâ var.*

Godard: Straub örneği güzel bir örnek. Sana, "Bu bir film değildir,” diyorlar. Bizse hep şunu söyledik: "Hayır, bu bir filmdir; eğer şurada ve şurada gösterilmesi sağlanırsa, iyi bir film haline gelir. Ara sıra, sizin film olarak adlandırdığınız şeyi de yapacaktır."

Benim Yahudi sorununa karşı duyarlığım işte bu yüzden arttı. Yahudi değilim, ama kültürel açıdan bana da onlara davranıldığı gibi davranılıyor. Beni parmakla göstermekle kalmıyorlar, "özeldir" diyorlar. Bu tutum benim azınlıklara her zaman, haklarında bilgim olmasa da, politik açıdan bile önce olumlu yaklaşmama neden oldu. İran-Irak çatışması hakkında hiçbir bilgim yok. Benim yaşadığım yerde politik açıdan herkes İran'dan nefret ediyorsa, ben kendi kendime şunu düşünme eğiliminde olurum: "Peki ama onlar ötekilerden neden daha beter olsun?" Biz aslında sinemanın daha tarihöncesindeyiz: Sinemanın tarihi kendi tarihöncesinde durdu. Sonra, televizyonla birlikte yeniden başladı, ama Yeni Dalga'nın ortaya çıkmasına doğru yeniden başlayan... başka bir şeydi. Bizler, bir şeylerin başladığını, artık yaşamımızın sonuna kadar film yapabileceğimizi sandık... Şimdiyse, belki, diyorum, çünkü televizyonun 15. kanalında hâlâ bir Braunberger bulabileceğim ve hepsi de o olacak ve böyle olmasına üzülüyorum, çünkü

ben o dünyanın içinde eğitilmedim, ama yine de ne zaman istersem iki kişi bir arabaya atlayıp kendi *İtalya'da Yolculuk'umu* yapabilirim *(gülüşmeler)*...

Önde Koşmak

Neden "öncü" olduğum hakkındaki düşüncemi açıklamaya dönüyorum. İki türlü hareket var. Yeryüzüne düşecek olursan, bomboş bir alana, kimsenin bulunmadığı bir yere gelirsin... Bir süre sonra insanlar seni görmeye gelirler. Sanıyorum ki ben onlardan kaçtım.

Ama kaçıp önde koşmaya başladığım için sonuçta öncü oldum; onlar benim peşimde koşuyorlardı. .. *(gülüşmeler)*. Oysa bazı insanlar var ki yeryüzüne başka türlü iniyorlar; bir hareket görüp onun peşine düşüyorlar... Eskiden bir ekonomi, bir de kültür vardı; 1. François döneminde ya da Leonardo da Vinci döneminde patetes yetiştirilmesiyle kültür aynı kefeye konmuyordu. Bugün neredeyse aynı şey. Amerika'nın gücü, ekonomisi olmamasından ileri geliyor: Çıkabilir de, batabilir de, çünkü yalnızca bir kültür. Her yerde aynı durum var, var olan sadece kültür. Finans yönünden çok güçlü olmasının nedeni bu. Tokyo'daki bir sigorta şirketi neden bir Van Gogh satın alıp kasasına kilitliyor acaba? Oturup seyretmek için değil. Şu sırada kültür, şimdiye kadar olmadığı ölçüde güçlü; ve televizyon da bir kültür aracı. Sinema hiçbir zaman bir kültür aracı olmadı. O yüzden de bugün artık modası geçti. Griffith hiçbir zaman "kitleleri eğitmeyi" düşünmedi; ne Eisenstein, ne de başkası bunu düşünmedi ... İstedikleri şey film yapmaktı, hepsi o kadar. İnsanların sinemada sevdikleri şey de işte bu.

Bugün yayınevleri söz konusu olduğunda bile büyük gruplaşmalar var; bu grupların göbeğinde de Bourgois gibi bir yayınevi var. Zaman zaman ortaya bir şeyler çıkıyor, ama yaptıkları şey genellikle edebiyat değil; toplumun gereksinme duyduğu bir edebiyat işlevini yerine getirmiyorlar, ve bunu da ellerinden geldiğince iyi yapıyorlar... Büyük resim de bir dönem olarak geldi geçti... Flau-bert, Dostoyevski, Meredith, Faulkner, Malraux; yüzyıllık bir süre içinde ne kadar çok insan yetişmiş... Bunlara bir yenisinin eklenmesini nasıl bekleyebiliriz? (*gülüşmeler*)... Caz tarihine bakacak olursan, benim geç keşfettiğim bir cazcı var; onun hakkında benim için söylenenlere benzer şeyler yazılan bir eleştiri okuduğum için keşfettim onu; Omette Coleman'dı bu cazcı. Ona hiç durmadan, "Önce yaptıkların daha iyiydi," dediler. Yaptığı müzik, ötekilerin yaptığı müziğin bütünüyle

dışındaydı, ama sonunda etkili oldu... Ne olursa olsun, sinemada temelde değişen hiçbir şey yok. Videodan, televizyondan sinemaya giderek daha çok para akıyor, ama ilginç filmler yapmak, bu filmleri ilginç şekilde yapmak istediğinizde o ölçüde zorluklarla da karşılaşıyorsunuz. Çünkü kalkıp da Straub'la görüşmeye gitseniz, öğle yemeğini karşılıklı büyük bir sessizlik içinde yiyorsunuz... Bunun ilginç bir yanı yok. Gidip Jacques Becker'le ya da Truffaut'yla görüştüğünüzde öyle olmuyordu. Pesaro festivallerini hatırlıyorum; Moullet vardı, Pasolini vardı, davetsiz misafir olarak gelen ve Pasolini'ye çok sert eleştiriler yönelten Metz vardı. Daha sonra Moullet, Metz'i aynı şekilde eleştiriyordu, alkışlar, bağırışlar gırla gidiyordu...Aslında, bir şeylerin sonuydu bu. Festivaller artık o zaman olduğu gibi bütün ilginçliklerin bir karışımı değil. Bugün bir otele iniyorsun, dört bir yanın kapalı; insan eskiye özlem duyuyor. İnsan bunu uçakta yolculuk yaparken daha iyi görüyor. Bazen birinci sınıfta uçuyorum, ender olarak da Business Class'ta, çünkü oradakiler çekilmez insanlar, televizyondaki kadın sunucular gibi hepsi; önlerinde tepsiler, küçük koltuklarına gömülmüş mutlu insanlar, onlardan daha mutlu olanını hiç görmedim *(gülüşmeler).* Ellerinde küçük hesap makineleri var, Wall Street'teki iflasları tartışıyorlar, önemli' kişilerin adlarını, onların eşitiymişler gibi ağızlarına alıyorlar; hepsi öyle, insan hayret ediyor. Garların modem hale getirilmiş olmasına karşın trende insan hâlâ insani yüzler görebiliyor... İnsanın uçakta kendisini kaptırdığı bir duygu var; yolculuğu tamamlamak zorundasın. Trende ise istersen bir sonraki istasyonda inebileceğini bilirsin, o olanak hâlâ vardır... TGV hariç. TGV'leri sevmiyorum: Pencereleri açamıyorsun...

Cahiers: Ama en azından, son yaptığı filmlerle insanları eğitmek isteyen bir Rossellini var.

Godard: "Bunların görülmesi, gösterilmesi ve öğrenilmesi gerek," demek istiyordu, ama onun için öğretmek, "ders vermek" anlamına gelmiyordu. O neşeli hava artık yok. *Sağını Kolla'yı*, ki oldukça eğlenceli bir film, yapması bana zor geldi. Bunun başlıca sorumlusu da sanırım film yapımında çalışan bütün teknik adamlar. Artık içlerinde film yapma isteği yok. Bu isteği ara sıra, belli belirsiz duyuyorlar... Çok sigara içip de, içmekten kendini alamamak gibi, çünkü içmeyi bırakmak için de en azından biraz çaba göstermek gerekir... Bu filmde biraz çaba var; gösterilmemiş, gösterilmek

istenmemiş bir çaba var. Seyirciler zamanla bunu hissediyor, "Tamam, mademki onlar kendi yaptıkları şeyle ilgilenmiyorlar, biz de ilgilenmiyoruz,” diyorlar. Ve filmin her aşamasında katıksız tekniği, senaryoyu, merak uyandıran öğelerin kullanımını... bunların ortaya konması için gösterilen karşılıklı çabayı görüyorsunuz. Oyuncuların neden tiyatroya sığındıklarını anlıyorsunuz, çünkü onlara ait tek mekân tiyatro; taöteden beri sahip oldukları tek mekân orası, yani kutsallığı olan yer; oysa sinemadan bekledikleri tek şey, daha iyi maddi olanaklar. Bunun savaşımını veriyorlar: Yemek paralarını kesecek olsan, filmi bırakıp gidiyorlar, hiç duraksamadan. Tiyatro sahnesine çıktıklarında ise sanki, "Burada hiç olmazsa kendi evimdeyim," diyorlarmış gibi. Sinemada, evlerinde hissetmiyorlar kendilerini. Yok olup gitmiş bir kültür enerjisi var; o enerjinin yerini bazılarının akıl almaz yoğunluktaki gayreti aldı. Bu gayret, kimilerini ölüme kadar götürüyor: Truffaut öldü, Fassbinder öldü, genç insanlardı. Fassbinder tek başına yirmi yıl boyunca iki Almanya için film yaptı; nasıl ölmesin?.. "Ben Alman filmleri yapacağım," diyen yalnızca Fassbinder oldu ve söylediğini de yaptı. Sinemada, edebiyat ve müzik alanındaki kültürün en azı bile yok...

Cahiers: iyi ama sizin yapmak istediğinizfilmleri yapmaya gereksinme duyan teknik adamlar hiç mi yok?

Godard: Bir-iki kişi oldu. Belli bir dönemde belki Agnes Gu-illemot, Raoul Coutard; Truffaut da aynı şeyi Suzanne Schiffman' la yaşamış olmalı. Ben zaman zaman bazı filmleri teknik adam olarak yapabilsem mutlu olacağım. Ama Annaud'nun filmlerinin mik-sajını ben yapacak olsam, herhalde hoşuna gitmezdi. Oysa ben o filmlerin yine de en az onunkiler kadar iyi olacağını, hiç olmazsa miksajının daha iyi yapılmış olacağını düşünüyorum. Rivette'in ya da Straub'un filmlerinin sesini yapabilirdim ve bunu, saygı duyduğum bir kişinin filmini yapma gereksinmesinden, kendi dünyasına çok yakın bile olsa, başka bir dünyayı görme merakından dolayı yapardım...

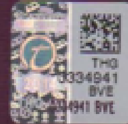

zér

Jean-Luc Godard

Godard Godard'ı Anlatıyor

Kışkırtan veya heyecanlandıran, kızdıran veya sevdiren, ama ille de etkileyen yönetmen Jean-Luc Godard bir dâhi mi, yoksa bir deli mi? Bu kitapta bir araya getirilen söyleşiler, düşüncesine ve ahlakına şaşılacak ölçüde sadık kalmış ve zamana uymadığı dönemlerde önüne geçmiş bir kişiliği açığa çıkarıyor. Tutkulu, çocuk ruhlu, konuşmayı çok seven, çevresini kışkırtmadıkça iletişim eksikliği çeken ve tek başına yaratmaktan hoşlanmayan bir yaratıcı. Godard'ı sevmemek nasıl bir şey acaba?

Metis koleksiyonunun ilk başlıklarından biri olan ve uzun süredir baskısı olmayan Godard söyleşilerini, sinemaya, film üretiminin dünyasına meraklı yeni kuşak okurlarımıza sunuyoruz.



Metis Sanatlar ve İnsan | Sinema
ISBN-13: 978-975-342-649-7



Metis Yayınları
www.metiskitap.com